

I45670

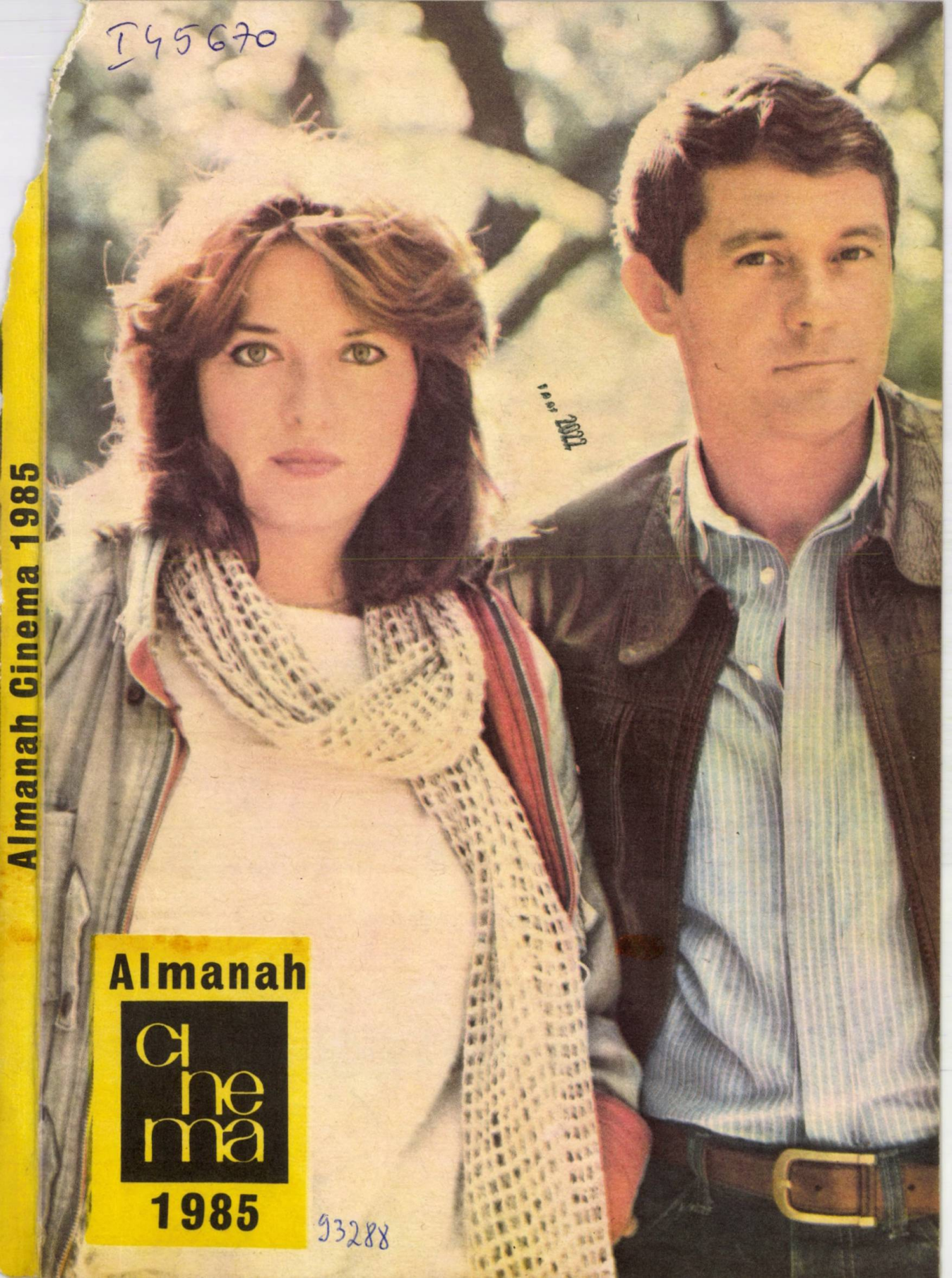
Almanah Cinema 1985

Almanah

ci
ne
ma

1985

93288



△ „Sursa de inspirație
să fie izvorul
viu al muncii,
al vieții poporului nostru,
nu ulcioarele, chiar aurite,
care pot deforma realitățile.
A sorbi apa nu din ulcioare,
ci din izvoarele limpezi,
dătătoare de viață,
constituie — și va constitui
întotdeauna —
singura sursă adevărată
de inspirație
pentru toți creatorii
patriei noastre,
care doresc
să scrie pentru popor,
să trăiască
împreună cu poporul!“

Nicolae CEAUȘESCU



93288



În lumina Congresului al XIII-lea al Partidului

O artă revoluționară pe măsura unei epoci revoluționare

Prag de an și de vîrstă istorică, pe care-l trecem trăind vibrația persistentă a marilor evenimente ale lui 1984 — a patruzecoa aniversare a Revoluției și al XIII-lea Congres al Partidului, căutînd totodată orizonturile anului care vine, anul împlinirii a două decenii de la Congresul-pilot al epocii noastre, Congresul al IX-lea.

Sinteza cea mai limpede și cuprinzătoare a sentimentelor și gîndurilor pe care le încercăm în acest moment a fost făcută, la înaltul forum din noiembrie, de

secretarul general al partidului, președintele Republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, în magistrul Raport care luminează temeiurile transformării revoluționare a țării în deceniile care au trecut și perspectivele constructive ale cincinalelor următoare, pînă în anul 2000.

Ca la fiecare cumpănă a timpului, dar cu o încărcătură aparte de semnificații la acest An Nou, dubla retrospectivă și prospectivă, atît de omenească și atît de imperioasă, are de cercetat un tablou bogat, motive de bucurie și încredere, o experiență

și un destin în continuă metamorfoză, în stare să inspire generațiile de artiști ai unei epoci unice.

Fapte mari, de-a lungul celor 40 de ani și îndeosebi din cele două decenii de cînd la cîrma partidului și a țării se află tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, jalonează bilanțul acestei clipe sărbătorești. Fapte durate trainic, în toate colțurile țării și în fiecare colț al oricărei localități, justifică mîndria stenică a generațiilor de constructori care sîntem.

Construindu-ne țara, care aștepta de atîta timp să fie edifi-



„Cinematografia, teatrele trebuie, de asemenea, să creeze filme și să pună în scenă piese inspirate din munca și viața poporului nostru. Acestea trebuie să redea, desigur, și trecutul, lupta revoluționară a partidului și poporului, dar și marea epopee a prezentului, prefigurând totodată, prin mijloacele cinematografiei și teatrului, ale artei în general, viitorul luminos al României socialiste“.

Nicolae CEAUȘESCU

cată, în așa fel încât să n-o mai poată nimeni și nimic readuce la statutul provizoratului de altădată, ne-am construit în același timp propria casă. Iată o realitate în fața căreia nici un fel de speculație nu poate rezista. Iar această realitate simplă, curentă, vizibilă în orice urbe, pe fiecare stradă, până în ultimul sat, așează deasupra istoriei noastre noi o aură de caldă omenie, lumina specifică a înțelegerii sacrificiilor care au trebuit făcute, descoperind în adevărul elementar sensul suprem al cifrelor: de o sută de ori a crescut puterea

industrială a României din 1945 până azi.

Experiența construcției socialiste se cere înțeleasă într-o ordine istorică, etică și estetică, descifrând rațiunile multiple ale unei politici pe care o elaborăm și o înfăptuim noi înșine, sub conducerea fermă și clarvăzătoare a Partidului Comunist Român, în spiritul celui care ne întrușează cel mai bine voința și decizia, ales și reales, de partid și de țară, pentru prezent și pentru viitor, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

A descoperi, dincolo de cifre și

date, realitatea omenească, individualitatea ideilor și sentimentelor zidite în toate cotele edificiului nou al țării și al casei fiecăruia, aceasta este vocația, ea însăși revoluționară, a artistului de azi, cum se află ea definită în documentul cardinal al Congresului al XIII-lea: „Numai trăind și scriind împreună cu poporul, pentru popor, participând activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre, creatorii de literatură și artă pot da opere de înaltă valoare, își pot îndeplini misiunea în formarea conștiinței



revoluționare, în promovarea adevăratului umanism revoluționar al societății noastre socialiste, în care tot ce se realizează este destinat înfloririi patriei, omului, bunăstării și fericirii sale”.

Pentru cinești, această chemare are o pondere sporită. Noua revoluție tehnico-științifică, creșterea gradului general de instruire — indicate în hotărârile Congresului al XIII-lea — solicită cu deosebire atenția slujitorilor unei arte prin excelență sensibilă la mutațiile care au loc în plan sociologic, ideatic sau tehnic. De la cineștii de excepție pe care-i avem, pînă la cineamatorii din cinecluburi și cinefilii pasionați de cunoașterea cît mai multor valori autentice ale acestei arte, toți creatorii și iubitorii filmului românesc găsesc în documentele Congresului al XIII-lea, în Raportul și în cuvîntările tovarășului **Nicolae Ceaușescu** generoase deschideri pentru gîndirea și creația, cercetarea și cultura noastră cinematografică.

Odată cu îndemnul adresat direct cinematografilor, teatrului și celorlalte arte, fiecare capitol din opera politică și ideologică fundamentală pe care o constituie lucrările Congresului al XIII-lea devine implicat o temă de meditație și de lucru, o clarificare orientativă a căutărilor îndrep-

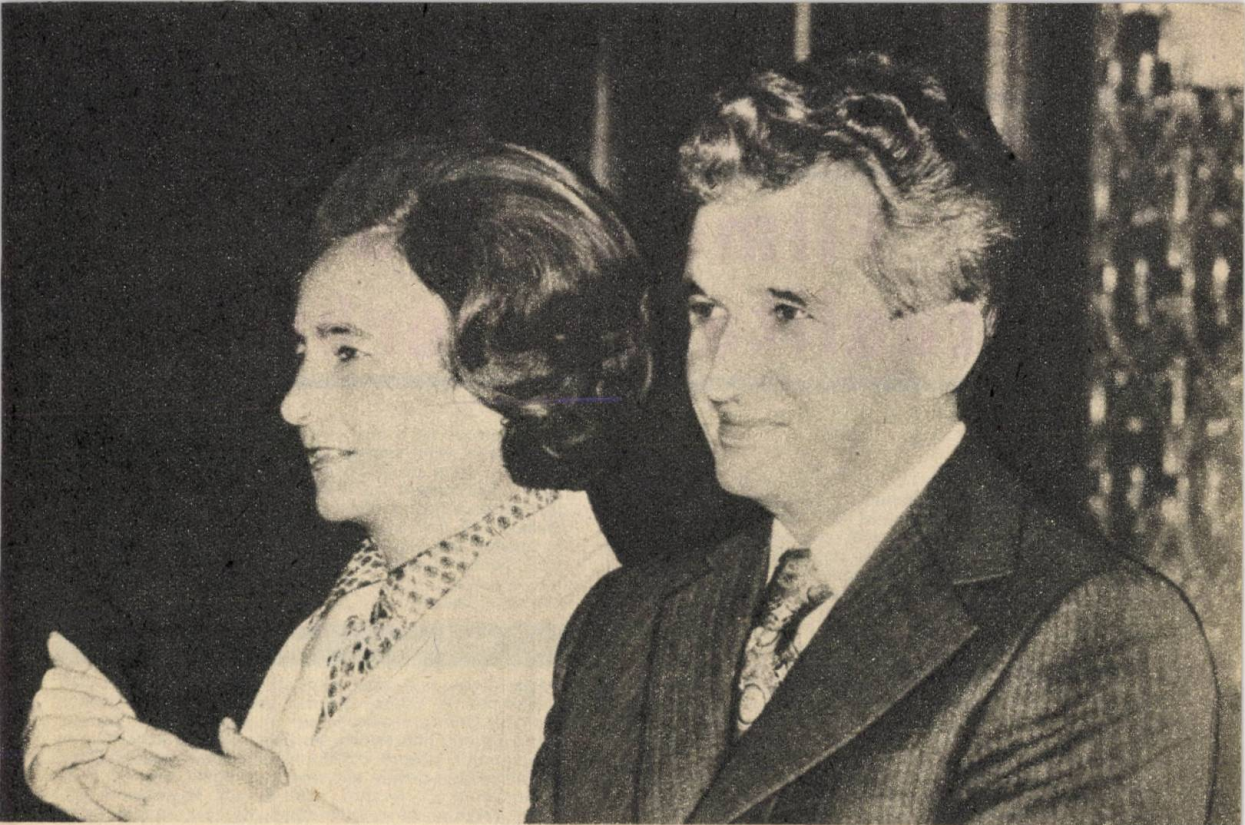
tate spre afirmarea plenară a artei filmului românesc, în societatea noastră socialistă, în evoluția ei spre orînduirea comunistă de mîine. Iată, de pildă, spre a reveni la tema dominantă a actualității, care a preocupat și preocupă pe mulți cinești, o indicație a cărei valoare generalizatoare nu poate să ne scape: „**În domeniul construcțiilor de locuințe, odată cu îmbunătățirea structurii spațiului de locuit, se va acorda o atenție deosebită arhitecturii acestora, urmărindu-se valorificarea creației și tradițiilor românești, imbinarea utilului cu frumosul, a eficienței cu modernul**”.

Noua etapă istorică pe care o marchează Congresul al XIII-lea, în dezvoltarea revoluționară a întregii vieți naționale — cum ar fi prevederea ca, în mai puțin de un deceniu, 95 la sută din produsele românești să fie competitive pe plan mondial, iar 2—5 la sută din ele să ocupe primul loc din lume, din punct de vedere tehnic și calitativ — stimulează din plin imaginația și ambiția creatorilor unei arte eminamente moderne și prin definiție de largă circulație competitivă, cum este cinematografia. Dialectica raportului dintre național și universal, cu un rol unghiular în întreaga politică internă și externă a partidului nostru, a României socialiste

independente, își găsește astfel o nouă și concludentă afirmare: „**Numai astfel știința și tehnica românească vor putea să se afirme pe plan internațional, să aibă un rol important în dezvoltarea progresistă, generală a patriei**”.

Teze ideologico-politice de mare însemnătate, datorate președintelui **Nicolae Ceaușescu**, îmbogățesc și orientează de acum încolo, cu contribuții originale profund întemeiate, tezaurul socialismului științific, începînd cu puternica afirmare a rolului partidului și a statului în întreaga perioadă a construcției societății socialiste multilateral dezvoltate și a înaintării spre comunism. În aceeași ordine de idei se înscrie creșterea contribuției științei și a programelor progresului tehnologic, elaborate sub îndrumarea și contribuția directă a tovarășei academiciene doctor inginer **Elena Ceaușescu**, eminentă promotoare a activității cultural-educative din țara noastră și a creației românești în lume.

Toate acestea ne angajează nemijlocit, mobilizîndu-ne la un efort coordonat de precizare a direcțiilor și metodologiilor de lucru a cineștilor și colaboratorilor lor, pentru sporirea aportului criticii și a cercetării filmologice, spre a ridica pe trepte mai înalte preocupările ideologice, condiția



„În activitatea cultural-educativă trebuie să ridicăm la un nivel superior Festivalul național „Cântarea României“. Formațiile cultural-artistice — în cadrul cărora participă sute de mii de oameni — trebuie să prezinte programe cultural-artistice educative, să aibă un rol mai însemnat în formarea conștiinței maselor largi populare și în participarea acestora la înflorirea culturii naționale“.

Nicolae CEAUȘESCU

morală și eficiența educativă a cinematografiei noastre, în mod deosebit în îndrumarea și formarea tinerei generații, care se pregătește să marcheze prin acțiuni de mare răsunet național și internațional anul 1985 — anul internațional al tineretului.

Anul Nou 1985 va trebui astfel să însemne o mobilizare exem-

plară a tuturor talentelor și energilor cinematografiei naționale. Depinde de noi înșine fructificarea, la cote valorice superioare, a excepționalei creșteri a volumului producției, care a avut loc în ultimii 15 ani, cu efectele sale pozitive, prin amplificarea ariilor tematice și de gen, prin noile posibilități de creație oferite cineaș-

tilor din toate generațiile, ca urmare directă a întâlnirilor secretarului general cu cineaștii și a preocupării constante a tovarășului Nicolae Ceaușescu și a tovarășei Elena Ceaușescu față de arta și educația cinematografică.

„CINEMA“

Festivalul național „Cîntarea României“

Filme pentru actualitatea fierbinte

Din primăvară pînă-n toamnă, ba mai mult, din iarnă pînă-n iarnă, pe parcursul fiecărui an calendaristic, cineamatorii din orașele și satele țării scot la iveală, mereu, filme noi, care-i reprezintă și-i recomandă. Sub semnul stimulator al Festivalului național „Cîntarea României“, cineamatorismul și-a consolidat apreciabil, în ultimii ani, platforma civică și artistică, devenind o mișcare amplă și dinamică de creație și de cultură cinematografică, cu rosturi dintre cele mai importante, mai temeinice. În finala trecutei ediții a Festivalului culturii și educației socialiste au participat **trei sute de filme**: cifra, în sine, vorbește despre amploarea dobîndită de mișcarea cineclubistă în zilele noastre. Cele aproape trei decenii care au trecut de la înființarea primelor cinecluburi în România au fost rodnice, au prilejuit acumulări de experiență spectaculoase: astfel se face că au apărut, în diferite localități ale țării, competiții cineclubiste „specializate“, minifestivaluri, majoritatea cu o periodicitate riguroasă, care reprezintă, în cadrul generos al Festivalului național „Cîntarea României“, puncte de reper importante ale procesului evolutiv. La **Arad** și la **Băile Herculane**, în comuna ieșeană **Bivolari** sau la **Gura Humorului**, la **Reșița** și la **Timișoara**, la **Tirgu Mureș**, și la **Huși**, la **Botoșani** și la **Bacău**, la **Galati** și la **București**, din timp în timp, din iarnă pînă-n iarnă, își dau mereu întâlniri creațiile cineamatori din toată țara, confruntîndu-și roadele muncii dintr-o perioadă sau alta. Cineamatorismul este, așadar, la ora actuală, și o competiție permanentă, larg desfășurată: o dovedește numărul foarte mare de peli-

cule — în jur de o mie — aliniate la startul etapelor de masă ale marelui festival al muncii și al creației libere.

În vara celui de al 40-lea an al libertății noastre, un mare cinematograful bucureștean, „Studio“, a găzduit o gală retrospectivă a filmelor de cineclub, care a cuprins cîteva dintre cele mai reprezentative creații ale cineastilor amatori din ultimele două decenii. A fost un excelent prilej pentru spectatori de a re-parcure, cu ajutorul unui eșantion reprezentativ, întreaga istorie a cineamatorismului românesc.

Retrospectivă: 19 filme din 19 ani

Printre cele mai vechi filme ale acestui grupaj s-a aflat și **Sămînța** de Dragoș Sandu, un film-metaforă care a dobîndit, prin prezentarea lui în această gală, sensuri simbolice noi, impresionante. Este vorba, în acest film al începuturilor, despre eroismul luptătorilor comuniști din anii ilegalității, despre cei care au pregătît, prin acțiunile lor temerare și riscante, ziua de azi, împrăștiind „sămînța“ crezului într-o lume mai bună, mai dreaptă. Peste ani, filmul își păstrează forța de sugestie, vorbește cu aceeași vigoare despre eroismul comunist, dar sensurile peliculei, cum spuneam, sînt mult mai complexe astăzi, pentru că, practic, filmul lui Dragoș Sandu era unul dintre acelea care împrăștiu, cu mulți ani în urmă, „sămînța“ cineamatorismului în România. O sămînță care s-a implantat temeinic în solul românesc și care a dat roade bogate, după cum o confirmă prezentul, în toate zonele țării. Printre cele mai recente filme ale galei la care ne referim s-a aflat și acela al cineamatorului bacă-

Avanpremiere '85.

Fapt divers. Cînd cineastii vor să ne asigure de „banalitatea“ unui fapt divers, trebuie să ne așteptăm la un fapt... de excepție. **Scenariul:** Ioan Grigorescu. **Regia:** Andrei Blaier. **Cu:** Patricia Grișorlu și Răzvan Popa.

Cauțiunea. Delict, anchetă, piste false, în cele din urmă un inculpat... nevinovat. **Scenariul:** Vladimir Alexe. **Regia:** Tudor Mărăscu. **Cu:** Victor Rebengiuc.



La 30 de ani de la înființarea primelor cinecluburi, cineamatorii răspund „prezent” cu talent și dăruire, pe întreaga hartă a țării

uan Vladimir Lucavețchi, **Unde Siretul își adună apele:** o peliculă reprezentativă pentru preocupările actuale ale cineastilor amatori, un poem al muncii care își propune să aducă pe ecran momente semnificative de eroism muncitoresc contemporan. Distins în vara lui 1984 cu premiul destinat „celui mai bun film de cineamatori” la Festivalul filmului pentru tineret de la Costinești, acest film-document despre zăgăzuirea apelor Siretului, pe locul unei viitoare hidrocentrale, este investit, deasemenea, cu sensuri simbolice suplimentare: „citim” în el orizontul de preocupări, foarte strâns legate de cotidianul muncii socialiste, al cineamatorismului românesc. Între aceste „coperti”, retrospectiva celor 19 filme de amatori din ultimii 19 ani (încă o dată, iată, avem de a face cu un simbol percutant) a cuprins filme de ieri și de azi care vorbesc explicit despre forța de gând și de acțiune a mișcării cineclubiste. Deloc întâmplător, filmul de amatori și-a cucerit dreptul de a participa, anual, la festivalurile filmului românesc organizate la **Costinești**: este, aceasta, o recunoaștere a potențialului civic și artistic dobândit de-a lungul anilor, o încununare a eforturilor creatoare depuse de pasionații — și tot mai pricepuți — iubitori ai celei de a șaptea arte.

Din iarnă în iarnă

În vara lui 1984, la Costinești, alte câteva pelicule au reținut atenția, și printre ele, un nou episod din „serialul” **Intermezzo cu moroșeni** de Iosif Costinaș, unul dintre

cei mai înzestrați autori afirmați în cadrul mișcării cineclubiste, care, alături de inginerul bucureștean Corneliu Dimitriu, au izbutit, de-a lungul timpului, să dea adevărată strălucire creației lor; ne este dor, în continuare, de filme ca **Solară, Om cu strung, Tesătoarea**, câteva — doar — dintre filmele acestui din urmă cineast, care sînt, de fapt, mici bijuterii cinematografice. Pe parcursul fiecărui an, din iarnă în iarnă, la confruntările cineamatorilor de pe întreg cuprinsul țării, apar mereu alte și alte nume de creatori tineri, cu filme promițătoare, sporind încontinuu rîndurile frontului creator. Iar minifestivalurile tematice de care am amintit continuă să polarizeze periodic interesul în jurul mișcării de cineclub. Ca o nouă tate de „ultimă oră”, chiar în ultimele săptămîni ale lui 1984, la Buzău, a fost inaugurată o nouă competiție a cineamatorilor, destinată filmelor tehnico-științifice (de real ajutor în procesul productiv), o competiție cu șanse de permanentizare, date fiind importanțele sale finalități civice.

Poeme ale muncii

Dintre confruntările cineamatorilor care au avut loc în 1984 am ales, pentru încheierea acestor însemnări, festivalul **Toamna la Voroneț**, desfășurat nu demult în cadrul ospitalier al orașului bucovinean Gura Humorului. Acolo, „pe-un picior de plai, pe-o gură de rai”, își dau întâlnire, de patru ani încoace, cineamatori din toată țara, cu poeme cinematografice: poeme ale muncii, poeme despre hărnicie și despre cutezanță, despre frumusețea oamenilor și locurilor României contemporane. Am văzut, la Gura Humorului, un emoționant și poetic film al gazetelor, **Poftiți la noi în Bucovina:** încă o dată, Ferdinand Michitovici, unul dintre cei mai pricepuți autori de filme etnografice, face dovada calităților sale, vorbind inspirat despre „oamenii buni, drepti, curați și neclintiti” ai „țării de sus”. Am mai văzut, la Gura Humorului, multe alte filme valoroase din diferite zone ale țării: portretul unui ingenios meșter popular în **Întelepciune** de Nicolae Negruțiu (Oțelul Roșu), o ultimă mărturisire a maestrului Ion Jalea în **Ninge peste legendă** de Ion Filipciuc (Cîmpulung Moldovenesc) — film cu o valoare documentară deosebită, sau frumosul poem al piinii, **Altfel despre pămînt**, de Vasile Pandeles (Iași)... Filme noi, filme pentru toate anotimpurile, în creația cineamatorilor: prezentul ne îndeamnă să privim cu încredere spre viitor.

Călin CĂLIMAN

Filme în lucru

Nefamiliștii... și dorința lor de a îndepărta prefixul „ne” din titlu. **Scenariul:** George Bușecan și Dan Pița. **Regia:** Dan Pița. **Cu:** Ecaterina Nazare și Claudiu Bleonț



Sezonul pescărușilor... Al amintirilor, dar și al unei noi tinereți. **Scenariul:** Constantin Munteanu. **Regia:** Nicolae Oprițescu. **Cu:** Carmen Galin și Dan Condurache.



Un dosar mereu deschis:

Film- literatură

Așa cum o arată experiența propriei noastre afirmări în arta ecranului, încă de la începuturile filmului românesc și în mod concludent de la O NOAPTE FURTUNOASĂ încoace, fiecare nouă promoție de cineaști redeschide dosarul raporturilor dintre film și literatură, inaugurat aproape odată cu ivirea, din lumină, a invenției fraților numiți tocmai Lumière.

Dialogul acestei arte... luminoase cu cartea, cu literatura, — departe de a fi unul scolastic sau univoc, în sensul epigonismului ilustrativ ori al unei specificități suficiente sie însăși — este unul vital și creativ. În așa fel încît, reluarea ciclică a discuției nu ține de vreo fixație, ci atestă caracterul ei inepuizabil și mereu modificat. Este un stimul și o măsură a participării creatorilor de filme, cu valorile ce le aparțin, la definirea acestei ere a civilizației, în continua devenire a omului, a societății și a lumii.

Astăzi, raportul filmului românesc cu literatura națională, cu teatrul și cu celelalte arte de mare tradiție, modalitățile conlucrării cu ele, ridică, fără îndoială, probleme noi, diferite nu numai de cele cu care s-au confruntat înaintașii mai îndepărtați, din anii '40 sau '50, dar și de cele care i-au preocupat pe regizorii din noile valuri ale anilor '60 sau '70. Între timp, filmul românesc s-a dovedit apt să învețe, inclusiv de la literatură, dar să se și „dezvețe”, să „uite” reflexele și bolile copilăriei, unele contactate sub egide mai mult sau mai puțin „literare”, cum le cerea Canudo pionierilor cinematografului, îndemnându-i să se elibereze de sechele, pentru a se putea „arunca cu spiritul treaz și cu toată dăruirea în căutarea de sine”.

Ritmul de dezvoltare din ultimul deceniu și jumătate și actualele perspective ale producției cinematografice românești, cu solicitările culturale și ideologice amplificate, ale unei audiențe averse de valori autentice, readuc cu atât mai imperios, în discuția cineaștilor, literatura și pe creatorii ei, ca o sursă mereu vie, ca un reper stimulat, ca un competitor într-o cursă solidară și fără sfârșit.

Puncte
de vedere
regizorale

Filmul se apropie
de literatură
în măsura în care
se respectă pe sine

Se spune că prima calitate a unui regizor este imaginația, capacitatea de a închipui, de a crea (pe scenă sau pe peliculă) o lume vie, în cele mai profunde conexiuni. Numai după aceea vine știința conducerii unui ansamblu, a unor elemente (individualități) disperate, în cadrul unui șantier sui generis, care se dărmă în timp ce se ridică, lăsînd doar spectatorului imaginea întregului.

Filmul povestește, zugrăvește, cîntă, dansează, construiește, expune etc. etc. Cînd vorbești despre film, poți folosi toate verbele creației **la propriu** și nu greșești. Dar verbul cel mai propriu filmului este **desfășoară** (a desfășura). El filmează și desfășoară (dezvăluie) o lume cu legile ei aparte, care ființează numai în măsura în care spectatorul crede în ele. În orice caz verbul adecvat nu e **a ilustra**.

Filmul e Eminescu, Rebreanu, Caragiale, Tolstoi, Dostoievski, Preda, Marquez. Filmul este Grigorescu, Tonitza, Degas, Picasso... Filmul este Ciprian Porumbescu, George Enescu, Ceaikovski, Beethoven... Filmul este... Alcătuiți listele complete ale celor mai mari scriitori, pictori, compozitori, arhitecți, dansatori, actori și veți putea spune: da, filmul **este** sau **ar putea fi** și literatură, și pictură, și muzică, și teatru, și dans, și arhitectură. Dar filmul se află la aceeași distanță de fiecare din celelalte șase arte predecusoare și nu cred că-l poate apropia altceva mai mult sau mai puțin de una sau alta din ele, decît nevoia sa continuă de autodefinire.

De aceea mă interesează mai mult să știu unde se situează filmul astăzi, față de începuturile lui, să discut cu profesioniștii despre căile afirmării filmului românesc, pornind de la o zestre culturală comună, în care literatura ocupă doar unul din locuri, fiind egală între egali. În acest sens, consider că Titus Popovici este un creator de film și nu un scriitor în cinematografie. Că Ioan Grigorescu, D.R. Popescu, Petre Sălcudeanu, Paul Everac etc. etc. sînt uneori creatori de film.

Ce apropie și ce desparte filmul românesc de literatura română?

Ar fi posibil de realizat de către

Pornind de la experiența dumneavoastră...

...ce apropie, ce desparte, filmul de literatură?



Verbul cel mai propriu filmului: „a desfășura” (*Saltimbancii* după Cezar Petrescu, de Elisabeta Bostan, cu Carmen Galin)

cele două uniuni de creație un colocuviu pe această temă. Mie îmi place să cred că filmul răspunde unei sensibilități specifice omului modern, familiarizat cu tehnica, informat în toate domeniile cunoașterii umane (multumită și televiziunii), cu o receptivitate mult sporită. Vizionind un film, spectatorul citește, vede, ascultă, contemplă, recunoaște un vast cod de informații. El trăiește sau savurează orizontul de sensibilitate, de imaginație proprie. Cu mijloacele tehnicii contemporane, filmul poate fi „răsfoit” ca o carte, contemplat ca un tablou, urmărit ca un dans, ascultat ca un concert. Și poate fi reluat ori de câte ori simți nevoia să te reîntâlnești cu lumea creată de un artist-cineast.

Oscilația ratei de preferință a spectatorului față de film relevă întotdeauna o cota atinsă de creatorul de cine-orizonturi.

Filmul stă pe același raft cu cartea, discul, albumul (tabloul). Spectatorului nu-i rămâne decât să întindă mîna și să aleagă. Cînd vorbim despre ce ne desparte și ce ne apropie, să nu uităm această realitate. Nu este deloc literatură s.f. Este știință-ficțiune devenită viață. Ce ne apropie și ce ne desparte de ea? Asta-l altă discuție. Poate pentru almanahul următor.

Elisabeta BOSTAN

**„Marele roman”
ascunde în el
și riscul
mutilării lui**

S-ar părea că între literatură și film nu există nici o deosebire, din moment ce mulți cinești scriu și mai mulți scriitori „fac” filme. Ce iese, rămîne de citit și de văzut.

Personal, nu îmi aleg sursa literară din zona marilor opere (nu cred că ele pot fi transpuse cinematografic fără pierderi), ci din literatura „marginală” (nu în sens de periferică, ci în sensul depărtării de „centru” — aici opera reprezentativă).

„O lacrimă de față” (vorbesec de textul literar, de scenariu) nu se poate compara cu „Biblioteca din Alexandria” a aceluiași scriitor, Petre Sălcudeanu. Și nici scenariul *Baloane de curcubeu* nu are profunzimea romanului „Îngerul a strigat” — ambele de Fănuș Neagu. Avantajul de a nu porni de la opere „reprezentative”

este o oarecare libertate în a căuta echivalențe, în a modifica — prin scoateri sau adăugiri — încercînd să păstrezi spiritul autorului, să-l exprimi cinematografic. Apoi, orice scriere literară din preajma marilor opere conține, fără îndoială, amprenta specifică a autorului: motive, sugestii și tipuri umane aparținînd universului său literar. Pentru cineast, ele pot oricînd constitui o sursă de căutare, riscul inhibării (pe care ar fi putut-o genera „marele roman”) fiind sensibil diminuat, ca și riscul mutilării unei opere literare consacrate.

Dar această transfuzie între literatură și film e atît de complexă, încît orice părere rămîne discutabilă. De aceea, gîndurile de mai sus pot suna ca o profesiune de credință, dar se pot modifica în timp. Fiecare nouă experiență are valoare de veto, dar incită la noi și noi încercări. Ce iese de fiecare dată, rămîne de văzut.

Iosif DEMIAN

**Literatură:
„o stofă bună”
care de-abia
trebuie croită**

După mine, „literatură” este la baza oricărei forme de artă. Cînd un pictor, să zicem, cu accesoriile lui de lucru, se găsește în fața unui peisaj,

**Fără inhibiții în fața literaturii
(O lacrimă de față, după
Petre Sălcudeanu, de Iosif
Demian)**





„Literatura, la baza oricărei forme de artă?” (*Pantoful cenușăresei* de Jean Georgescu, cu Stela Popescu)

toamna de exemplu, în ființa lui există deja — foarte probabil — o imagine asemănătoare, care s-a format și întipărit pe meninge, în urma unor rînduri citite cîndva. Poate acesta: „A ruginit frunza din vii/ Și rîndurile-au plecat.../ Pustii sînt codri și cîmpii/ Pustii sînt holdele din sat...”

Și atunci imaginea peisajului nu-i pare străină. Ba chiar o caută... Și poate a regăsit-o! Artistul, pictînd peisajul, conștient sau nu, adaugă și din amprenta versurilor ce-i marcase imaginația... cîndva.

În consecință: în ambele cazuri, declarat sau nu, literatura este, cum se spunea mai demult — în cazul unor scrieri de valoare, înțelese de oameni de talent și tradusă în producții de artă — o „stofă bună”. Pentru film însă, această stofă, ca și pentru haine, trebuie croită; croită frumos, pe placul clientului, ca să îți aprobe. Contrariul — negăsind la dîmnea decît firma și vorbe goale — „schimbă de croitor”. Dar! Croitorul „de schimb” nu-l la îndemîna oricui și nici nu se poate inventa. Și-atunci, umbli prost îmbrăcat.

Jean GEORGESCU

Nu e SF, dar e după Jules Verne (*Castelul din Carpați*, de Stere Gulea, cu Maria Bănică și Cornel Ciupercescu)



**În afara poveștii,
nimic
nu apropie filmul
de literatură**

Raportul filmului cu literatura a făcut obiectul multor discuții, articole, studii și chiar cărți. Este, deci, dificil să ai un punct de vedere original. Din nolanul de legături etalate de mulți opinenți, un lucru este sigur: nevoia poveștii a apropiat și va mai apropia, un timp, filmul de literatură. Țin să precizez: un timp, pentru că înclin să cred că nu peste mult timp, filmul va reuși să-și imprime felul lui specific de poveste, care nu are nimic cu povestea de tip literar. Mari personalități ale cinematografului (Buñuel, Bergman, Antonioni, Fellini, Tarkovski) ne dau, după părerea mea, indicii ale drumului pe care va evolua cinematograful.

În afara poveștii, eu cred că nimic nu mai leagă filmul de literatură, chiar și în cazul unor ecranizări extrem de fidele. A fost nevoie de o experiență — mă refer la filmul *Ochi de urs* — ca să ajung la o concluzie. Ea nu m-a îndepărtat de ideea ecranizării sau adaptării, ci m-a făcut mai circumspect în ofertele care le face literatura filmului. Totul trebuie regîdit în funcție de cerințele și posibilitățile filmului. Și nu cred că asta duce la o infidelitate față de opera literară. Presupune însă (nu știu dacă este suficient acest lucru) o cunoaștere pînă în cele mai mici amănunte a operei literare pe care vrei s-o ecranizezi sau s-o adaptezi.

A porni la drum, în cazul ecranizării, cu ideea că opera literară îți oferă o bază solidă, mi se pare cel mai mare risc. Este ca și cînd te-ai arunca în mare fără să știi să înoți, bîzîndu-te pe ideea că altcineva este un mare înotător.

În concluzie: în afara unei legături — cea de poveste — cu timpul dispensabilă, nimic nu pare să lege filmul de literatură... Și spun acest lucru în momentul în care sînt pe punctul să ecranizez o capodoperă literară: „Morometii” lui Marin Preda.

Stere GULEA

**Între regizor
și scriitor,
o bună înțelegere
„după apocalips”**

Cinematograful din zilele noastre nu poate trăi fără literatură. Literatura din zilele noastre nu poate trăi fără cinematograful. Dintr-o operă literară profundă s-ar putea să iasă un film acceptabil. Dar întotdeauna sub valoarea operei din care s-a inspirat. Dintr-o operă literară mediocră poate ieși o capodoperă cinematografică. Nu dau exemple, pentru că sînt arhi-

cunoscute. Nu există literatură scrisă special pentru film, ci un scenariu, iar scenariul nu este „literatură”. Există literatură bună și grafomanie. Între scriitor și regizor se va instaura o bună înțelegere, o afinitate totală, adică o colaborare perfectă după apocalips.

Film de autor? Doamne, ce plictiseală! Nu-i de-ajuns să-l scrii, trebuie să-l și faci.

Manole MARCUS

**O dată cu alegerea
locurilor de filmare,
regizorul se rupe
de misterul literaturii**

Lectura paginii de literatură îmi prilejuiește asociații de imagini în care întrevăd uneori posibilitatea de a povesti cinematografic aceeași întîmplare. Așa s-a întîmplat cu romanul lui Haralamb Zîncă devenit *Un om în loden* sau cu „Jandarmul” lui Agărbiceanu din care s-a născut filmul *Întoarcerea din Iad*. Alături, posibilitatea întrevăzută nu se împlinește și asociațiile de imagini persistă în memorie, ca film al unui unic spectator... Or, „ecranizarea” este, în felul ei, o „lectură colectivă”.

Prima problemă a ecranizării ar fi deci asimilarea textului literar și re-elaborarea lui în forme specific cinematografice. Procesul e complex, presupune reasezarea evenimentelor, condensarea lor, fără ca prin aceasta sensul să fie alterat sau bogăția specifică diminuată. Dimpotrivă.

Dar atunci cînd stabilești locurile de filmare, distribuția... ai și răpit — prin opțiunea ta — aura de mister a literaturii, șansa cititorilor de a-și închipui, fiecare altfel, chipurile, locurile descrise de romancier.

Uneori însă, primești propunerea cinematografică fără ezitări sau regrete. De pildă, nu cred că — dacă ai văzut filmul — mai poți citi azi „Țanase Scatiu” fără să-l vezi în rolul titular pe Victor Rebengiuc.

Nicolae MĂRGINEANU

**„Infidelitatea” poate
fi mai apropiată
de spiritul operei
decît „corectitudinea”?**

Mantaua lui Latuada a păstrat elementele generale de fabulă din povestirea lui Gogol, în rest — după cum știm — s-a îndepărtat mult de opera inspiratoare. Filmul lui Batalov, în schimb, a fost „mai aproape” și totuși îl preferam pe primul. *Hamlet*-ul lui Olivier a fost fidel construcției și ideilor lui Shakespeare și totuși rămîne în istoria cinematografului.

N-avem cum deduce starea de creație a autorilor acestor ecranizări



„Cinematograful din zilele noastre nu poate trăi fără literatură?” (Mitică Popescu după Camil Petrescu, de Manole Marcus. Cu Micaela Caracș și Mircea Jida



Recitind cinematografic clasicii (Întoarcerea din iad după Agârbiceanu, de Nicolae Mărgineanu. Cu Dragoș Pîslaru și Ana Ciontea)

„ab initio”, ci doar în momentul final. Oricum, legi nu se pot face. Știut este însă că infidelitatea față de literatură este necesară, tocmai pentru fidelitatea față de film. Recunoaștem originalitatea expresivității cinematografice, atunci când operele literare sînt filtrate pentru a ajunge să se transforme într-o nouă creație.

Varietatea infinită și nuanțarea infimă sînt deductibile ulterior, la analiza operei realizate și mai puțin la declararea ideii de ecranizare. De aici, riscurile întreprinderii. Sîntem însă martorii foarte multor transpuneri excepționale, pentru a nu ne lăsa încorsetați de dogme, scheme și biotisme scolastice (dacă se pot asocia noțiunile).

Mi-aduc aminte (și parcă am mai vorbit de acest lucru) că atunci cînd George Călinescu a citit decupajul *Enigma Otiliei*, s-a apucat cu mîgăla să treacă pe contrapagină, cu scrisul

său, tot textul eliminat, redus din roman. „— Un film de 10 ore”, i-am spus. — De ce nu? — Cine are răbdare să vadă un film de 10 ore? — Cine are să stea, cine nu... nu ne interesează! — Exclus, nu se va admite. — Atunci, fă un libret după roman, ca la operă. Și folosește versurile mele pentru muzică. Așa vom reduce timpul. E mai simplu să cînti „te iubesc” decît să-l redai prozaic. Și scurtează din timpul de pregătire psihologic”.

Nu mergea la cinema, mai deloc. Dar știa multe, atît de multe, încît cuvintele lui au fost profetice. Din păcate, filmul cîntat propus, „Interzis minorilor”, pe care l-am scris împreună cu Ioan Grigorescu după cartea lui Călinescu n-a intrat în producție. S-ar fi putut da dovada și la noi de infidelitate foarte aproape de spiritul operei. Mult mai aproape decît o redare cuminte, „clasică”.

Iulian MIHU

Cine vrea să fie original cu orice preț, să-și facă propriile scenarii

Mă văd citind un almanah de iarnă, adică... afară ninge liniștit, stau la gura sobei sau lingă a caloriferului călduț și sînt ispitit de paradoxuri.

Ce oferă literatura unui cineast? Totul sau nimic.

Totul, dacă literatura e valoroasă, dacă e substanța esențială a filmului: dramaturgia, adică povestea, story-ul cum se exprimă unii, conflictul, personajele bine conturate, mai pe scurt, ideile inspiratoare.

Și **nimic** dacă nu știi ce să faci cu toate astea, adică dacă nu știi cum să le faci să devină film: **filmul acelei literaturi**, al spiritului acelei roman sau al acelei nuvele.

Unii, adică snobii, cred că un film după un roman trebuie să fie „original”. Cine vrea să fie original cu orice preț, să-și facă propriile scenarii, nu este obligat să apeleze la literatură. Adică de ce fac eu un film „original” după „Ion”, cînd nu știu dacă Rebreanu ar fi sau nu de acord. Dacă fac „Ion”, îl fac în așa fel încît să fiu convins că lui Rebreanu i-ar place.

Mi-amintesc, cînd a văzut **Răscoala**, doamna Rebreanu mi-a spus: „Lui Liviu i-ar fi plăcut tare mult acest film. El era un mare amator de filme”.

În ceea ce privește întrebarea expresă „ce apropie filmul de literatură?” răspund: valoarea literaturii. „Ce-l desparte?”, răspund: gustul cronicarilor care nu fac filme, dar cred că știu cum ar trebui să arate filmele. Au și ei în cap — și asta nu le-o poate imputa nimeni — un film după „Ion”, de exemplu. Și cînd văd filmul altuia, zic că e „onest” adică nu se-

Cînd regizorul „simte” pulsul scriitorului. *Lumina palidă a durerii* de George Macovescu (scenariu) și Iulian Mihu (regia) Cu: Siegmund Siegfried și Violeta Andrei



mână cu ceea ce-și închipuie el, criticul.

Unii nu cred deloc în filme după opere literare. Sigur, nu se va apuca nimeni să facă vreodată o statistică, dar sînt convins că jumătate din filmele lumii sînt realizate după cărți pe care noi nu le-am citit.

Mircea MUREȘAN

**Zece regizori,
adaptînd același
roman,
fac zece filme
diferite**

Mă voi referi la experiența personală. N-aș vrea ca din ceea ce voi spune să mi se poată imputa încercarea unei generalizări. Adaptări ale unor opere literare? Da, am făcut: **Atunci l-am condamnat pe toți la moarte**, după „Moartea lui Ipu” de Titus Popovici; **Osinda**, după „Velerim și Veler Doamne” de Victor Ion Popa; **Ultima noapte de dragoste** după romanul lui Camil Petrescu; **Ringul**, după o năvală de Ioan Grigorescu; de curînd, **Ciuleandra** după romanul lui Liviu Rebreanu; și, încă în manuscris, **Drumul cîinelui** după romanul lui Ion Lăncrănjan. Pe plan internațional, am avut ocazia să fac adaptări cinematografice ale unor romane de Fenimore Cooper, Jack London, Jules Verne și Mark Twain. Cred că adaptarea unei opere literare poate ridica dificultăți mai mari decît un scenariu original. Mai cred, de asemenea, că filmul nu trebuie să fie subjugat literaturii din care se inspiră. La noi, această „formă” de colaborare (film-literatură) nu e tocmai clar definită. Și nici tocmai bine legiferată. Mă gîndesc la „drepturi”. Oricum, sînt convins că zece regizori sau scena-

riști, făcînd adaptarea aceluiași roman, vor realiza zece filme diferite. Iar eu n-aș deschide copertile unei opere literare, în vederea unei adaptări, dacă n-aș avea senzația unei anumite libertăți în interpretarea ei, în spiritul epocii pe care o trăiesc și a experienței personale. Am colaborat excelent cu trei scriitori contemporani — Titus Popovici, Ioan Grigorescu, Ion Lăncrănjan — și nu intimplător. Chiar dacă lucrările de la care porneau erau mai vechi, autorii au înțeles nevoia adaptării acestor lucrări

Sergiu NICOLAESCU

**Mi-ar place
ca spectatorul să fie
la fel de coplesit
ca și cititorul**

Primile mele experiențe cinematografice sînt legate de doi scriitori clasici: Hašek și Argezi. Primii mei metri de peliculă impresionată — anul III: o bobină **Aventurile bravului soldat Svejk**. În anul II — actor, scenarist, regizor — îl ausesem tot pe Svejk pe scenă. Traducerea se afla încă în șpalt pe vremea aceea, era în curs de apariție. Am o datorie, cred eu, să revin la acel proiect de tînețe. Aș vrea ca cel puțin la TV să montez un Svejk cu Marin Moraru sau cu Mircea Diaconu.

Marea întîlnire în cîmpul literaturii a fost cu Tudor Argezi. I-am prezentat scenariul **Doi vecini** maestrului, și de atunci, ani de zile, l-am călcat pragul. Se amuza de întîmplările și glumele din viața noastră cinematografică, île povesteam, nu se mulțumea doar să asculte, puncta într-o manieră personală, desigur a pamfletarului redutabil. Vorbeam și despre un film „Păcală”, pe care mi-aș fi dorit să-l scrie. Am vrut să ecranizez și „Tablete din țara de Kutty”. La premiera filmului **Doi vecini**, am fost împreună. În sală: Sică Alexandrescu, Victor Ilie, Radu Beligan... mulți invitați ai maestrului, cițiva și ai mei. Mă făcusem mic în scaun și nu mi-am revenit din emoție decît cînd am auzit risetele spectatorilor. Se amuzau. Era o comedie. Debutul meu.

Peste cîțiva ani, plăcîndu-mi literatura unui scriitor tînăr, oltean, care trăia în Ardeal — o tipologie care mi-era cunoscută, o stare de spirit și o atmosferă pe care le știam din copilarie — am intrat în corespondență cu D.R. Popescu. Ne-am întîlnit și după tatonări reciproce ne-a legat pînă azi o prietenie creatoare, eu găsind în lumea scrierilor lui lumea despre care voiam să vorbesc în filmele mele. Așa am făcut **Un suris în plină vară**. Cînd se discută despre ecranizări, toți se referă la romane fundamentale ale literaturii române, ale căror titluri coincid cu titlurile filmelor. **Un suris...** și **Balul de simbătă seara** sînt notate ca scenarii originale, sursa literară ignorată. Sigur, ele sînt scrise anume pentru film, dar personajele principale au existat la început în literatura



„O chintesență a umorului românesc”, Păcală de D.R. Popescu (scenariul) și Geo Saizescu (regia), cu Sebastian Papaiani.

lui D.R. Popescu. Și Făniță din **Un suris...** și Papă Lapte din **Balul...** Două-trei secvențe din ambele filme existau și ele în schițele lui D.R.P. Ceea ce a plăcut la public sînt acele lucruri de bază din literatura lui D.R.P., care au dat tonul filmelor. Sînt mîndru că nici chiar criticii nu le-au descoperit filiația literară. Neputînd să fac „comedie satirică”, cum mă îndemna Argezi (literatura lui încă mă obsedează și mă ispitește într-o ecranizări), am găsit în schimb și mi-am apropiat — comuniune de gînduri, idei, sentimente — „lirismul comic” al lui D.R.P. Nu se putea ca după întîlnirea cu clasicul Argezi și cu modernul D.R.P., dorința mea de a face comedie să nu mă ducă la **Păcală**. Am lucrat cîțiva ani de zile cu D.R.P. la un scenariu pe care-l vedeam ca un ciclu — pornit din mitologie, dus pînă în actualitate — ca o chintesență a umorului românesc. Am pornit de la întreaga literatură scrisă și nescrisă, despre ceea ce înseamnă Păcală pentru spiritualitatea românească. Dacă aș fi sculptor, aș face o statuie: un trunchi cu două fețe (fără să mă gîndesc la lanus) — Făt Frumos și Păcală — și acest trunchi, corp comun, îl vîd ca întruchiparea specificului nostru național. „O baladă eroi-comică” așa am gîndit noi povestea cinematografică a lui Păcală, Ion Băieșu, Fănuș Neagu, Rodica Ojog Brașoveanu, Alexandru Struțeanu, Titus Popovici... Am avut norocul, (știți cum e, norocul și-l mai face și omul) să lucrez cu scriitori care au venit în cinematografie cu dorința de a scrie lucruri serioase, nu încropeli de personaje și dialoguri. **Secretul lui Bachus** putea deveni o operă literară autonomă, cum dealtfel întreaga literatură cinematografică a lui Titus Popovici poate avea existență autonomă în cîmpul literelor. În cazul lui Titus Popovici, se pot specula cu folos formule de tipul „roman cinematografic” sau „cinema romanesc”. Între literatură și film există mult mai multe apropieri decît diferențe. Mi-ar place atunci cînd fac un film, el să fie receptat ca spectacol, dar aș vrea ca spectatorul să fie coplesit (indiferent dacă e vorba de o comedie sau de o dramă) așa cum e atunci cînd, termi-

„Filmul nu trebuie să fie subjugat literaturii” (Ciuleandra, de Sergiu Nicolaescu, cu Ștefan Iordache și Ion Rișiu)



nind lectura, a închis copertile unui mare roman.

Geo SAIZESCU

**Este greșit
să se creadă
că în cinematografie
se poate compromite
numai regizorul**

Mărturisesc că nu este problema care mă preocupă cel mai mult în acest moment al existenței mele cinematografice. Și cred că nu este nici cea mai acută problemă a filmului românesc la ora la care ne aflăm.

De fapt, nu-mi amintesc să fi auzit sau citit vreodată, ca vreun gazetar sau critic să te întrebe pe tine, regizor, care ar fi problema care te preocupă pe tine și nu să-ți pună o întrebare care îl preocupă sau nici măcar nu îl preocupă pe el. De aici sentimentul că cinematografia noastră e una, cu ale ei, iar presa cinematografică e alta, cu ale sale.

În acest timp, filmul românesc și creatorii lui se confruntă cu probleme hotărâtoare pentru existența lui ca artă, probleme pe care le discutăm noi cinești între noi, sau fiecare cu sine însuși.

Formularea prea teoretică a întrebării cere un răspuns vag, fără țintă precisă. Cred că ar fi mult mai eficientă întrebarea: de ce avem atâtea scenarii proaste?

În materie de ecranizări după opere clasice, eșecul — atunci când s-a produs — are drept cauză întințirea greșită dintre scriitor și cineast. Incompatibilitatea spirituală poate determina un eșec tot atât de mare ca acela din incompetență. Se poate stabili aceeași cauză și la întințirea cu scenariu original. E curios că există regizori care nu simt domeniul pe care se pot aventura, că nu simt fenomenul de respingere al operei. Un producător are datoria să ferească și literatura și cinematografia și pe regizorul lipsit de busolă de asemenea eșecuri.

Ca o concluzie a ultimilor ani, se poate vedea că avem mai mulți regizori valoroși decât scenarii de valoare.

Scriitorii noștri nu își dau silința să dea scenariu original de calitate prozei lor, considerând probabil că în cinematografie se compromite doar regizorul. La adăpostul unor eșecuri cinematografice după literatura marilor clasici, se apără o groază de scenarii contemporane. Aceasta când scriitorii nu recurg la formula de minimă rezistență a ecranizării propriilor romane. Un lucru util poate unei cinematografii în criză de scenarii, dar inutil pentru o cultură. De vreme ce opera literară există, înseamnă că trebuie creat altceva. Altfel se bate pasul pe loc.

Actul cinematografic va trebui în cele din urmă, dacă vrem ca filmul românesc să-și vină în fire, să fie pus în drepturile lui de act artistic, și să fie înțeles ca o contribuție originală la

fondul unei culturi. Operația de translație dintr-un domeniu în altul rămâne, în cel mai fericit caz, un exercițiu de stil, neaducând nimic nou la fondul de idei.

Actul de implicare pe care îl pomenim atât de des de cîțiva ani, nu înseamnă de fel, așa cum a ajuns, amestecul fiecăruia în treburile tuturor.

Se mai vorbește mult despre specializarea scriitorilor în scrisul de scenarii. Nu cred de loc în această soluție. Poate fi valabilă pentru o industrie de filme, dar nu pentru o artă cinematografică. N-a existat nicicând vreă instituție care să specializeze scriitori în sonete sau în literatură dramatică. Orice scriitor a văzut în viața lui un număr de filme și dacă nu a ajuns singur la o reprezentare a ceea ce înseamnă un scenariu, e greu de presupus că o va afla la niște cursuri, ținute mă întreb de cine?

E greu de definit cu strictețe ce mai e astăzi filmic și ce nu. Posibilitățile de exprimare ale filmului au cuprins atâtea teritorii considerate pină mai ieri exclusiv literare, încît nu prea vād ce a mai rămas necucerit. Și chiar dacă a mai rămas ceva, acest ceva va fi cucerit înainte ca ucenicii în ale scenariistici să-și fi însușit dogmele misterioasei discipline. Incapacitatea unui regizor sau chiar a unei cinematografii de a traduce filmic anumite modalități literare nu înseamnă incapacitatea artei cinematografice de a aborda aceste modalități. Scenariștii trebuie lăsați să zboare, fără a-l lega de sol cu odgoanele pretenșelor legi cinematografice. Regizorul trebuie să facă efortul de a-l urma în acest zbor. Dacă în decursul istoriei cinematografiei nu s-ar fi întîmplat asta, niciodată filmul nu ar fi ieșit din stadiul lui primar.

Relația literatură-film e una cu totul paradoxală: totul le apropie, totul le desparte. Nu e vorba de granițe, ci de întrepătrunderi care se sesizează cu un al 7-lea simț, simțul celei de-a 7-a arte. (Sar peste cel de al 6-lea simț, ca și peste Casa de filme 2. O bizareie cinematografică). Aș îndrăzni să spun, după o lungă experiență cinematografică, mai lungă decît o arată scurta mea filmografie, că cel mai important lucru în scrierea unui scenariu, ca și în realizarea unui film, este emoția. Sentimentul grav cu care trebuie să te apropii de el. Cu sufletul plin ca un stup și nu gol ca o scoică, cu sentimentul că dacă nu comunicî acest prea plin sufleteșc, viața ta nu mai are rost. Ce cred ceilalți e mai puțin important. Dar tu scenariștii sau regizor care realizezi un film, trebuie să ai acest sentiment. „Credința zugrăvește icoanele în biserici”, spune marele poet.

Restul e doar meserie.

Malvina URȘIANU

**Filmul „ca atare”
nu e film**

Cred că e un moment bun să spun ceva despre această mult bătută



„Paradoxală, relația literatură-film: totul le apropie, totul le desparte”. (Trecătoarele iubiri de Malvina Urșianu, cu Gina Patrichi)

temă. Asta pentru că am terminat un film inspirat din Ibrăileanu (*Adela*) și pregătesc unul inspirat din Camil Petrescu.

M-am pus întrebarea: de ce nu se discută despre raportul teatru-literatură? Pentru simplul motiv că e un raport de la sine înțeles. Nu există un teatru „ca atare”, nesprîjinit pe text. Dar exact aceeași e situația și în cazul filmului. Numai pentru că există și film „ca atare”, lucrurile par mai complicate. Dar nu sînt! Pentru că filmul „ca atare” nu e film. E gazetărie, document, orice altceva, dar nu film în sensul în care s-a instaurat termenul. E adevărat că „literatură pentru teatru” se practică de multă vreme și a dat multe capodopere, ceea ce „literatură pentru film” nu a făcut și mă indoiesc că o va face vreodată.

Atunci nu vād de ce să nu extragem din literatura propriu-zisă, din „marea” literatură, o substanță pentru film. Există prejudecata, „prea mult dialog” sau „asta nu e film, se vorbește prea mult”. Nonsensuri, pentru că se presupune că, vezi doamne, ar fi vorba de filme prea „aservite” literaturii. Bine, dar atunci tot ce e legat de cuvînt, deci de oameni, deci de comunicare, înseamnă literatură?

Cred că abia aici intervine dificultatea specifică a cineastului și anume măsura artistică, în care literatura devine film. Aici e într-adevăr un mister, o alunecare delicată, un raport greu de măsurat și de îndeplinit. Despre așa ceva cred că e greu de scris, pentru că ar trebui vorbit despre cum se face arta...

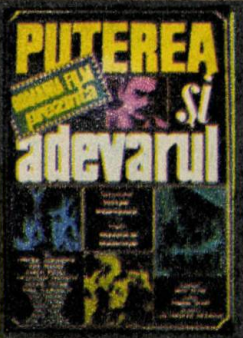
Evident că nu am nimic de zis despre ceea ce se numește „scenariul original”, adică „literatură pentru filme”, întrucît foarte rar astfel de pagini se pot apropia de cuvîntul „literatură”.

Și, cu toate astea, la noi se fac doar cîteva „ecranizări” pe an. De altfel, termenul „ecranizare” e la rîndu-i destul de instabil, dar oricum acoperă în mai mare măsură nevoia artistică de literatură pe care o are filmul.

Mircea VEROIU

Cu adevărat un scriitor-cineast

Un argument că filmul nu s-a rupt,
încă, de literatură
sînt filmele cu scenarii de Titus Popovici



Nu începe îndoială că Titus Popovici este autoritatea indiscutabilă și indisputabilă a scenaristicii cinematografice românești; de la *Moara cu noroc* (1957) pînă la *Horea* (1984), semnătura sa se află sub scenariile a nu mai puțin de douăzeci și șase de filme, printre care vreo șapte-opt din prima grupă valorică *Moara cu noroc* (r. Victor Iliu), *Valurile Dunării* (r. Liviu Ciulei), *Atunci l-am condamnat pe toți la moarte* (r. Sergiu Nicolaescu), *Puterea și Adevărul* (r. Manole Marcus), *Actorul și sălbaticul* (r. Manole Marcus), *Ion* (r. Mircea Mureșan).

Cum bine se știe, scenaristul debutase strălucit, spre mijlocul anilor cincizeci, ca prozator, două romane de tinerețe („Străinul” și „Setea”) proiectîndu-l în prim planul peisajului epic al deceniului șase ca pe o mare speranță a prozei contemporane. Dar, subit și decisiv, orientarea lui spre film a fost simultană cu abandonarea aparentă a prozei; dezamăgită în așteptările ei, critica literară, mai direct mai indirect, a pus dubla întîmplare pe seama sleirii premature a forței epice a prozatorului, considerînd angajarea lui în scenaristică drept o manevră inteligentă de acoperire a pauzerizării disponibilităților epice; intermiată pe o observație justă, dar colportată neanaltic și superficial,

această idee a devenit repede o judecată.

La o privire mai atentă s-ar vedea însă bine că Titus Popovici nu proza a abandonat-o, ci cartea de proză, altfel zis, în locul unei proze care se citește, el a preferat o proză care se vede, din „Galaxia Gutenberg” a migrat în „Galaxia McLuhan”. În numele unei intuiții demne de epoca noastră, prozatorul s-a mutat pur și simplu din Carte pe Ecran, fără ca prin asta să înceteze a mai fi prozator. Scenariile sale — fie ele după opere literare (*Setea*, *Străinul*, *Moara cu noroc*, *Ion*), fie gîndite și scrise ca atare — sînt proză curată; transcrise ca pentru Carte, ar deveni, fără să se schimbe nimic esențial în ele, romane sau nuvele. Și apoi, ceea ce impresionează în filmele cu scenarii de Titus Popovici este, să recunoaștem, literaritatea. *Puterea și adevărul*, de pildă, mi se pare a fi exemplul tipic de literatură filmată, tot ce este semnificativ în acest film de mare succes ținînd de materia epică, de ideea epică și de tipologiile epice și mai deloc de specificul cinematografic, atîta cît este. Cu atît mai evident apare această particularitate în ecranizări.

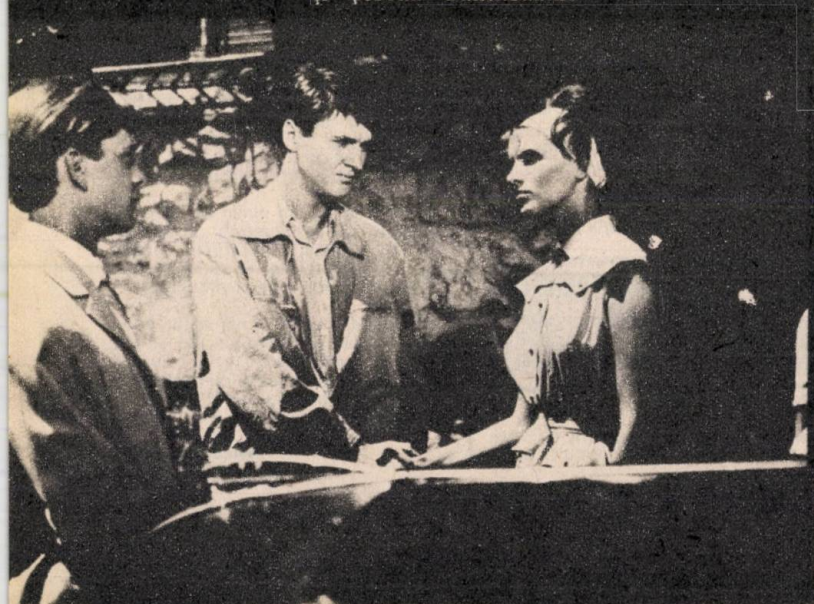
Scenariile lui, așa ne-cinematografice, așa literare cum sînt, au impus o direcție în scenaristica autohtonă și, lucru încă mai important, au consoli-

dat o viziune asupra filmului însuși, a cărei coordonată principală este ideea — și bună și rea — că filmul ar fi un fel de para-literatură, mai bine zis, o literatură în care cuvintele au fost înlocuite parțial de imagine sau, ca să respectăm adevărul filmelor noastre, au fost dublate de imagine. Iată-l așadar pe Titus Popovici vinovat de situația hibridă a majorității filmelor românești! Căci, dincolo de orice iluzie, lozincă, „specificului cinematografic” rămîne — cînd e vorba de filmul românesc, și nu numai de filmul românesc, aș îndrăzni să spun că e vorba de marea majoritate a filmelor ce se fac în lume — o aspirație neclară.

Tendința de a traduce în vizual literatura epică sau dramatică e o constantă a practicii cinematografice de pretutindeni, așa cum tendința de a da artei filmului un statut cvasiautonom și de a-l căuta specificitatea e o constantă a teoriei cinematografice de peste tot. Una e ce se vede pe ecran și alta ce se crede că ar trebui să se vadă pe ecran. Spre deosebire de alte arte, teoria filmului a luat-o mult înaintea practicii și, sprîjinindu-se pe citeva, foarte puține, exemple (mai nou este invocat ca autor de filme emancipate de sub tutela literaturii Tarkovski, și pe bună dreptate) încearcă să propună o Poetică a cinematografului și o Poetică, ambele numai și numai ale lui. Realitatea e însă aceea pe care o vedem: coepiletor de multe filme hibride traduc în imagini literatura, cînd nu o dublează pur și simplu.

Într-un atare context, „vina” lui Titus Popovici se transformă, pentru filmul românesc, în „onoare”, fiindcă dacă el, filmul, e un pandant vizual al literaturii, măcar să fie pandantul unei literaturi bune. Iar scenariile lui Popovici sînt literatură bună, indiferent dacă sînt „adaptări” sau „originale”. Că nu întotdeauna transferul filmic al scenariilor lui se apropie de valoarea literară a acestora, asta e o chestiune care nu mai ține de el. Ce ține de el, scenariul însuși, ar putea fi caracterizat, în puține cuvinte, astfel: pătrundere verticală în miezul realității epice propuse, putere de observație tipologică, subtilitate în prezentarea conflictelor și relațiilor, perspectivă istorică și pertinentă a dialogului; întîmplător, toate acestea intră în definiția prozei realiste, de nu cumva sînt chiar atributele Prozatorului (lipsește doar „forța epică” echivalentă, în condițiile unui scenariu, cu atributul deja numit al verticalității investigației).

„Din galaxia Gutenberg în galaxia McLuhan” sau de la carte la film *Străinul*. Cu: Irina Petrescu, Ștefan Iordache și Șerban Cantacuzino



Ce este totuși cinematografic în scenariile lui Titus Popovici? Viziunea? Nicidecum. Aceasta e mereu a unui prozator și încă a unuia de tip, ca să zic așa, balzacian. Modalitatea narativă? Nici aceasta, întrucât scenariile lui exploatează „puterea” cuvintelor de a spune „adevărul”, mizând în consecință pe abundența lexicală în povestire, în dialog, în descripție, și nu lasă între cuvinte, propoziții, fraze aceea distanță de, cum să zic?, rezonanță vizuală, în răstimpul căreia imaginația filmică a regizorului să se auto-oglindească, eliberată de „teroa-rea” cuvintului scris. Un singur lucru e cu adevărat cinematografic în ele:

polisemia; ea le dă un aspect de caleidoscop și n-are decît să vină cineva — desigur, regizorul de film — să „citească” mișcîndu-le pentru ca sumedenia de cuvinte-idei-imagini să devină o formă nouă, cu o semnificație nouă. Din păcate, chiar și în cele mai bune filme pe scenariile de Titus Popovici, fascinația exercitată de textul literar asupra imaginației regizorale a fost atît de mare încît ea, imaginația zisă cinematografică, inhibată pînă la mutenie, n-a făcut altceva decît să ofere un cadru vizual pentru reprezentarea cuvîntului, expresia filmică subliniind tautologic expresia literară. De aceea argumentul cel mai

convingător al ideii că filmul nu s-a rupt încă de literatură îl constituie filmele cu scenariile de Titus Popovici.

Vreau să spun că prin aceste scenarii literatura și-a făcut datoria față de sine și față de film, rămîind ca filmul — prin cei care pun în imagini scenariile — să-și facă datoria față de sine, justificîndu-și orgoliul alterității esențiale în raport cu literatura și cu celelalte arte. Dacă, bineînțeles, această justificare este posibilă și cine a văzut bunăoară **Călușa** știe că este.

Laurențiu ULICI

Pitorești, paradoxali, dar autentici acei „îngeri triști”

Un cinematograf poetic ivit
din pana unui prozator: D.R. Popescu

Un scriitor cu o operă impresionantă prin problematică, cantitate și diversitate și în a cărui literatură putem decupa veritabile structuri și imagini cinematografice este D.R. Popescu. Destine singulare sau (vaste) tipologii paradoxale de un pitoresc insolit, descrieri de natură, de atmosferă, de tensiuni psihologice sugestiv „proiectate” (și printr-o simbolistică a luminii, a culorilor, a zgomotelor), oralitatea, dialogul viu, spontan, ce particularizează personajele și narațiunea, explică interesul regizorilor pentru cărțile și scenariile lui D.R. Popescu. „Formula literară a lui D.R. Popescu — notează Eugen Simion în „Scriitori români de azi” — asociază, de regulă, trei elemente: gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul, manifestat în preferința pentru simboluri”.

Pentru D.R. Popescu, ideea de autenticitate are un caracter axial. Autenticitatea este sinonimă în cărțile lui D.R.P. cu implicarea și experiența personală a scriitorului. Atenț, interesat de tot ceea ce se petrece în jurul său (de amintit activitatea publicistică prodigioasă de aproape trei decenii), călăt — prin „trăire” — la temperatura evenimentului, dar și a faptului de existență a omului obișnuit, scriitorul se înscrie în categoria acelor artiști pentru care **realul** nu este sinonim cu **immediatul**, ci în sfera lui intră categorii de valori mult mai complexe. Trătează în registrul realismului, al parabolei sau al fabulosului, „poveștile” lui D.R.P. poartă pecetea autenticității și a insolitului. De o puritate „îngerească” sau de un grotesc fantastic, folosind un limbaj cînd direct cînd

echivoc, personajele au aura originalității și a adevărului uman. Implicat, angajat în mersul istoriei, scriitorul devine un căutător al adevărurilor despre oameni, pentru oameni, un apărător (pînă la capăt!) al autenticei vieți **trăite**; de pe această poziție scrutează și evaluează el contemporaneitatea.

Apropierea lui D.R. Popescu de film nu a fost întîmplătoare. Arta prin care se oferă imaginea cea mai directă și mai complexă a unei societăți nu putea să-l lase indiferent. D.R.P. nu este un căutător și un apărător doar de la masa de scris al adevărurilor vieții. Trecerea lui din frontul literaturii și în

frontul cinematografului nu putea să nu se petreacă. În 1963, în tandem cu Geo Saizescu, D.R. Popescu debutează cu un scenariu scris anume pentru un film (de actualitate): **Un suris în plină vară**. Convins că „filmul este o ediție definitivă”, D.R.P. s-a preocupat constant de problema dramaturgiei filmului românesc. „Am impresia — spunea scriitorul într-un interviu din revista „Cinema” nr. 9/81 — că regizorii sesizează anumite probleme sociale ale timpului nostru, le intuiesc cu oarecare precizie, dar nu prea reușesc să-și organizeze demonstrația pentru a da acestor probleme o expresie elocventă. Ei dispun de toate virtuțile artistice, însă impresia mea e că le lipsește o dramaturgie mai bogată în fapte, în sugestii de viață, în idei artistice. Romanul românesc, dramaturgia românească de azi sau reportajul nostru — nu numai cel literar, ci și cel gazetăresc — depășesc cu mult problematica filmelor”. Scenariile lui D.R.P. — extrase din cărțile sale sau gîndite din capul locului pentru film — au tocmai „o dramaturgie mai bogată în fapte, în sugestii de viață, în idei artistice”. Întrebarea este: se regăsesc aceste virtuți în toate filmele realizate după scenariile lui D.R.P.? **Un suris în plină vară**, **Balul de simbătă seara**, **Păcală** — toate trei în regia lui Geo Saizescu; **Zbor planat** — regia: Lucian Mardare.

„Foamea de adevăr”
(Aurora Leonte și Radu Gheorghe în *Mireasa din tren*)



Mireasa din tren — regia: Lucian Bratu, **Căruța cu mere** — regia: George Cornea, **Dulos Anastasia trecea** și **Fruite de pădure**, ambele, în regia lui Alexandru Tatos. Se desprinde din această filmografie portretul scriitorului-scenarist în care să recunoaștem „gîndirea și sufletul modelului”? Răspunsul exact îl poate da, probabil, numai D.R.P.

Într-o lume paradoxală, într-o „lume a adevărilor relative”, personajele lui D.R.P. — și aceasta este, cred, o primă și primordială caracteristică a lor — caută cu obstinație adevărul. Două sînt ipostazele predilecte în care le schitează scriitorul: idealul și dragostea. Căutarea adevărului vieții, dureroasă și înverșunată, cunoaște cînd accente comice — ca în **Un suris în plină vară** și **Balul de sim�ătă seara** sau tragicomice ca în **Mireasa din tren** și **Căruța cu mere** — cînd dimensiuni tragice ca în **Zbor planat** și **Dulos Anastasia trecea**. Și încă o particularitate a dramaturgiei de film a lui D.R.P.: invariabil, personajele marcate de „foamea de adevăr”, purtătorii de cuvînt ai lui D.R.P. sînt tinerii. „Ei caută — după cum mărturisesc însuși scriitorul — să vadă în jurul lor și în conștiința lor că nu există nici o fisură între credință și faptă, între conștiință și aplicarea în viață a conștiinței”. Inadaptabili, singuratici (ca Faniță și Papă din **Un suris...** și **Balul...**) refuzînd falsele rezolvări și jumătățile de măsură (ca Nelu Baronul din **Zbor planat**, Carolina, Mihu și Filimon din **Mireasa...** Petru și Savel din **Căruța cu mere**) sau respectînd ideea morală pînă la sacrificiu (ca Anastasia din **Dulos...** și Amalia din **Fruite de pădure**), personajele tinere ale lui D.R.P. nu acceptă compromisul. Dar efortul lor de a-și păstra nealterată conștiința nu este exhibit, nu devine spectacol, ci proces psihic. Am putea spune chiar că acești „îngeri triști” au înlocuit lacrimile printr-un „alt fel de-a fi”. Petru și Savel își interop astfel peregrinările cu căruța lor de circari, precum și joaca de-a saltimbancii pentru a se alătura celor care vor „să dărîme exploatarea”. Din jocul lor „de-a nunta”, Mihu și Carolina se întorc cu o mai acut resimțită nevoie de adevăr. Triumful (frecvent folosit de scriitor) Mihu-Carolina-Filimon, intuit de regizorul Lucian Bratu ca un raport între diferitele direcții puse în cauză, devine aici, în spiritul textului „tradus” cinematografic, imaginea echilibrului și a rațiunii.

Iubirea simulată, absența iubirii, căutarea dragostei, neîmplinirea prin dragoste — o diversitate de stări și nuanțe, detectabile pretutindeni în scrierile lui D.R. Popescu, exprimă primordialitatea sentimentului iubirii ca pulsație supremă a vieții.

„Peisajul are nu doar vizualitate, ci și o sonoritate a lui care apare întotdeauna în funcție de starea personajelor, Tatos știe bine acest lucru — preciza D.R. Popescu — și pe deasupra, știe să creeze ambianța, să structureze peisajul, să fixeze personajele într-un punct, să le citească, să le judece, nu ca un simplu mînuitor, ci ca un critic, ca un artist care re-creează, re-gîndește”. În cazul acestei întîlniri, viziunea scriitorului și viziunea cinemastului sînt două viziuni complementare.

Alina POPOVICI

Pe unde trecea... Anastasia?

Mecanismul imaginii ce a fost sugerată de un text nu poate fi explicat. Nu există rețete și dealtfel este de compătimit acela ce pretinde a deține cheia misterului. De la o pagină sau alta, de la o problemă sau o idee la alta, expresia cinematografică poate veni inspirat sau nu, împlinind filmul ca pe o existență paralelă cu literatura. Fără a pretinde că soluțiile noastre au fost cele mai bune, mă voi referi la două exemple concrete, din experiența ecranizării literaturii lui D.R. Popescu.

„Dulos Anastasia trecea” este poate exemplul cel mai bun pentru a demonstra capcanele tentației spre ilustrativism. Textul este atît de sugestiv, bogăția imaginilor atît de tulburătoare, încît ți se pare că cel mai simplu lucru ar fi să pui mina pe aparat să filmezi. Ce imagine poate părea mai insolită, mai originală decît cea realizată prin filmarea ad litteram a paginii în care se descrie venirea mormintelor pe apă? Efectul vizual ar fi fost slab, de moment, fiindcă imaginea literară ar fi rămas oricum mai puternică decît reprezentarea ei pe ecran, atenuînd prezența obsesivă a apei, termen esențial al nulei. Imaginea amintită este suficientă cititorului pentru a reverbera noțiunea pe lungimea textului, dar transpusă în film am considerat că ar fi dat un simplu efect plastic. De aceea concepția regizorală, prin imagine și scenografie, a remontat sugestia literaturii în termenii filmului, apa menținîndu-și semnificațiile. Emil este intruchiparea trădării: el trădează nu numai idealurile umanitare ale Anastasiei, dar trădează iubirea. Îndrăznesc să afirm că în film acest enunț este mai împlinit decît în textul literar, atît prin „redistribuirea” trădării între personaje, cît mai ales prin modul cum a fost filmat Emil. El e aproape transparent, omniprezent ca un duh, Anastasia avînd impresia că-l regăsește peste tot: în umbra camerei, în mișcarea sticlelor agățate pe sîrmă, în unduirea florilor lanului de porumb, în fulgerarea unei pete de lumină în pro-

funzimea cadrului. Povestirile Cătărinei, o altă ipostază a Anastasiei, completează filonul magic, contribuie la deschiderea către legendă a gestului eroinei. Scena de seară dintre cele două femei, esențială pentru devenirea personajului principal, încearcă prin datele imaginii (natura luminii, prezența și ponderea focului în cadru, în contrapunct cu infinitul apei din unghiurile subiective ale Anastasiei) să acumuleze într-o singură respirație cinematografică fluxul Cătărinei, ce o învaluipe permanent pe Anastasia în nulei.

Ne-am întîlnit peste un timp cu un scenariu al aceluiași autor, un text foarte bun, scris special pentru film: **Fruite de pădure**. Paradoxal, în planul ideilor ce am încercat să le susțin pînă aici, filmul este mai puțin izbit. Bogat în idei și substanță dramatică, textul se plasează, de data aceasta, în spațiul literar imediat apropiat filmului. Prin aceasta regizorul și ceilalți realizatori se află într-o relație mai rigidă cu textul, premisa literară conținînd uneori precizări pînă la detaliul scenografic. Interpretarea cinematografică personală este anevoioasă, regizorul dezvoltă preponderent partitura imaginii din dorința de a particulariza, de a-și însuși filmic substanța scenariului.

În cinema, imaginea este un instrument important al concepției regizorale, dar nu unicul. În multe situații, sîrăcia premiselor pe care le oferă literatura îl determină pe regizor să pună accentul pe un instrument sau altul, rupînd echilibrul necesar al întregului. La filmele „sărace” excelează, de obicei, ori imaginea, ori scenografia, ori coloana sonoră, despre opera care ar fi trebuit să se împlinească prin ele (sublimate și discrete) neputîndu-se spune mare lucru. Filmele „de imagine” sînt filme în care imaginea nu are o funcție specială, fiindcă ea nu se poate raporta la nimic: nici la fond, nici la celelalte mijloace, totul fiind numai fotografie. Atunci imaginea trădează și literatura și cinematograful.

Florin MIHĂILESCU

Prezența apei, obsesivă în film ca și în nulei
(*Dulos Anastasia trecea*, cu Amza Pellea și Anda Onesa)



Scenaristul, fratele geamăn al scriitorului

Profiluri
scenaristice

Scriitor de succes în mai toate domeniile pe care verbul său proteic le revendică spre a se exprima (beletristică fundamentală și literatură „de consum”, critică literară, gazetărie sportivă și publicistică de idei, dramaturgie ori scenaristică: TV și „de cinema”), Eugen Barbu ni se arată — poate mai apăsător decât în alte fațete ale complexei sale personalități — drept un **homo cinematographicus**: atît prin interesul creator pe care-l acordă filmului, cît și din pricina aceluiași soi de „montaj” (a frazei în context, a cuvîntului în frază) căruia scrișul său îi datorează nu puține dintre efecte. Cu alte cuvinte, raporturile dintre marele scriitor și cea de a șaptea artă nu se exercită liniar și într-un singur sens — cum se întîmplă în cazul altor literați furnizori de scenarii; între literatura și scenaristica lui Eugen Barbu există un întreg sistem de vase comunicante — și ecouri ale cîte unui gest caracteristic prozatorului pot fi auzite la scenarist, după cum o temă sau o anume (îndelung exersată) obișnuință de a concepe mișcarea (ideea în mișcare, vreau să zic) pot fi regăsite la prozator.

Se poate, dar, deduce — chiar și numai din faptele la care-am făcut trimiteri mai sus — remarcabila **unitate în diversitate** a demersului scriitoricesc al lui Eugen Barbu: fie că rămîne în cîmpul propriu-zis al literaturii, fie că (în compania mai vechiului său tovarăș de arme: coscenaristul Nicolae-Paul Mihail, sau a altora — ocazionali) propune ofertante puncte de plecare pentru povești cinematografice de largă deschidere.

Eugen Barbu a venit către cinematograful la vîrsta deplinei maturități creatoare — cînd una din cărțile fundamentale: **Groapa**, fusese de-a-cum asimilată patrimoniului nostru național; a venit, deci, ca scriitor întreg — și care se putea foarte bine mulțumi cu simpla ecranizare a propriilor proze... Dar nu în această direcție, cred, trebuie căutat impulsul determinant în apropierea scriitorului de cinematograful — deși **Procesul alb** (Iulian Mihu, 1966), **Facerea lumii** (Gheorghe Vitanidis, 1971) și **Tatăl risipitor** (Adrian Petringenaru, 1974) sunt filme remarcabile, peste media producției autohtone.

Judecînd faptele din perspectiva evoluției lor ulterioare, consider că „serialul” cu haiduci — și, mai apoi, serialul de televiziune **Un august în flăcări** — relevă explicația cea mai plauzibilă pentru lungul și fructuosul mariaj dintre scrisul „barbist” și arta imaginilor în mișcare: prin posibilitatea, oferită prozatorului, de a-și anexa noi teritorii ale limbii și spiritualității românești... Poate că **Haiducii** (1966 — ca și celelalte, care i-au urmat) să se fi născut din ingenioasa asamblare a „rămășițelor” pantagruelicului festin intelectual prilejuit de conceperea celei de a doua cărți fundamentale a lui

Între literatura și scenaristica lui Eugen Barbu, un întreg sistem de vase comunicante

Capul de serie,
o stachetă mereu depășită:
Drumul oaselor.
Cu: Remus Mărgineanu,
Marga Barbu, Florin Piersic,
Iurie Darie și Ion Marinescu



Eugen Barbu: **Princepele** (1969): în acest sens, **Caietele „Princepelui”** aduc — cel puțin indirect — suficiente probe.

Dar nu-i mai puțin adevărat că, așa cum romanul (de mare succes popular) **Incognito** reprezintă „transcrierea” serialului de televiziune amintit, și cea de a treia carte care — după însăși mărturisirea autorului — „ar conta în structurarea unui profil al scriitorului”: **Săptămîna nebunilor** (1982), își trage seva, miasele și parfumul din poveștile (cinematografice) cu haiduci. Din acest punct de vedere, **Săptămîna nebunilor** reprezintă, paradoxal, cazul cel mai interesant al filmografiei lui Eugen Barbu.

După cum își aduc aminte cititorii cărții, aceasta se vrea „radiografia” unei (de)căderi: din starea activă, reflex al unui devorant impuls amoros, în cea stare pasivă pe care Pascal o echivala cu moartea... Acțiunea romanului se încheagă, deci, din re-trăirea — în amintire — a momentelor unei povești de dragoste: ordonarea lor făcîndu-se după legile (capricioase, în raport cu logica mărunto-menească) ale memoriei. Procedeu, geamăn celui numit în limbaj filmic **flash-back**, este utilizat cu măiestrie de autor: noaptea apatică ce-l cotopește pe erou se vede, cînd și cînd, străbătută de fulgerul amintirii — a căruia lumină imprimată oamenilor, lucrurilor și întîmplărilor o stranie strălucire. O selecție — pe cît de fină, pe-atît de riguroasă a materialului documentar — vast, dar de uz restrîns: cum se întîmpla și în **Princepele** — păstrează în

cîmpul vizual al cititorului numai acele fapte și situații care converg și convin sensului cărții: impresie accentuată și de echivalențe pe care Eugen Barbu le găsește, în planul expresiei, straniei străluciri numite mai sus. **Săptămîna nebunilor** e un film — deocamdată numai scris (deși în seria filmelor cu haiduci există un episod **Săptămîna nebunilor**, departe de a prefigura încă romanul). În această ordine de idei, nu-i exclus ca și Mărgelatu (în „tandem”, desigur, cu tenebroasa Agatha) să devină erou de roman: personajul pare înzestrat cu toate datele.

Nu mai puțin interesant — și fecund în explicații (sau măcar în speculații) — mi se pare un alt „caz” al filmografiei lui Eugen Barbu: **Bietul Ioanide**. Spirit iconoclast — manifestat la nivelul limbajului: prin derutante disponibilități asociative, cît și la nivelul ideii: unde și-a făurit din demolarea prejudecăților o adevărată estetică —, Eugen Barbu se-ntoarce prin acest scenariu la una din cărțile mari ale literaturii române și la un scriitor „clasicizat” încă din timpul vieții.

Desigur, cinematografia i-a rămas datoră lui Eugen Barbu: „Groapa”, „Princepele”, „Săptămîna nebunilor” — adică tocmai cărțile pe care le socoteam fundamentale pentru rostul său ca scriitor — nu și-au găsit, încă, temerarul care să propună „traducerea” lor în limbaj filmic.

Dar și Eugen Barbu a rămas dator cinematografiei: cu scenarii pe măsura acestor cărți...

Nicolae ULIERU

Prozatorul sevelor tari

Pe „Ursul acela blond și calm, și bleg”, cum îi spune Nichita, îl cunoscușem pe vremea când era o namila copilăroasă, cu ciuf auriu, pusă pe glume ce abureau ca plăcintele de duminică la prânzul sumar al internatului. Pe vremea când sărea gardul Școlii de literatură pentru că întirzia în oraș la un pahar cu prietenii din „Cartea cu prietenii” în care avea să mărturisească peste ani, timpuriul lui legământ cu arta: să scoată din teascu vorbelor, aromele tari. Să țîșnească din litera scrisă și gîlgiitului mustului și izul de gutui sau busuoloc din odaia fetelor, în nopți de sinziene și tropotul cailor nădușiți minaiți noaptea, hoștește, prin bălțile Brăilei, și toropeala Bărașanului în dulcele somn al amiezii și galopul crivățului în lunca Dunării.

Nimic mai necinematografic la prima lectură decît proza asta, cînd dulce ca strugurii numai soare și miere, ori ca miejii de nucă încă jilavă, cînd clușcă iute din prîdvorul cu mușcate — cînd amăruie, grea de patimi și hărăț la aprigă beție. Dacă Eugen Barbu e acțiune și ritm al epocii în dinamică translare spre imagine, dacă Dinu Săraru e timp al istoriei, crug răsucit dramatic în conștiințe, destine, Fănuș Neagu e spațiu specific, culoare locală, geografie a luncii, carte a naturii deschisă tuturor, cu dărnicie Lișcăi, ori Ziei, dar și frumoșilor nebuni ai marilor orașe. Poate doar un documentarist-poet să-l fi putut străbate cu aparatul la pîndă în Bărașanul cu dropii al unui Odobescu rural. Fănuș are un Pann în sînge și un Istrati în suflet, un dor de Sadoveanu pe virf de limbă și o foame de poveste, de șeharazadă lirică — țîntind locului peregrinul romantic.

Ce-a făcut cinematograful din acest

Un nou film scris de
Fănuș Neagu în regia lui
Geo Saizescu, *Sosesc
păsările călătoare*.
Cu: Rodica Mureșan și
Emil Hossu

Acest călăreț al
vorbelor neînșeuate,
lăsate libere
să zburde:
scriitorul scenarist
Fănuș Neagu

călăreț al vorbelor neînșeuate, lăsate libere, să zburde sălbatic spre spaima criticilor și deliciul limbii române? La prima încercare l-a redus la anecdotă văduvită de seve, cu blonde platinate culegînd snopi auri, hîrjonindu-se într-un Bărașan de operetă, cu tractoriști de suburbie și agro-practicanți pasageri prin colectivă. **Lumină de iulie** se chema isprava cu care condeii scriitorului nu s-a cununat, dovadă că a mai curs apă pe Dunăre pînă s-a încumetat la **Vremea zăpezilor**, anotimp fast pentru colaborarea cu filmul... Nu știu ce prezidase realismul acestui poem epic aspru, cu gesturi puține și vorbe piezișe, pe care el, delirantul din vară, știuse să le cumpănească zgîrcit ca să le restituie pe ecran doar miezul. Un prozator devenit scenarist (co-scenarist, aici alături de Velea) nu prin deprinderea unei tehnici anume (construcție strînsă, caractere, povești) ci prin autoconstrîngere de la risipă la parcimonie, dinspre exuberanță lirică spre tîlc cu iz de proverb. Întîlnise, da, regizorul cu satul în sînge, un Gheorghe Naghi cu vină de pictor narativ îndrăgostit de detaliul încărcat de ură sau fulgerat de poezie. Era, desigur, și mina lui Nicu Stan pe acolo, ce picta în alb-negru cu virtuți de colorist exuberant cînd ploaia deasă, perdeaua prin care Mihăilescu-Brăila își mina vitele spre baltă să le ascundă, baltă plină de buturugi și pomi cu mătreață prin care aparatul luneca în visare; cînd zorii tulburi de toamnă tîrzie, cu vestirea primilor fulgi căzuți pe satul Movilița „cuib de femei aprige și de vulturi”. Într-o mișcare zvăpăiată, aparatul lui Nicu Stan prindea și exuberanța culesului, cu fete îngropate în coceni, aruncînd vorbe-nadă pentru ca flăcăii să le scoată de acolo și să le ducă pe brațe, semn că le-a ales și nunta e aproape. O distribuție de aur, cu Toma Caragiu în frunte, pătîmăș și întunecat, ca într-un lung drum al zilei către noapte, cu Ilarion Ciobanu cumpănit la vorbă și închis în suferința lui, mîngîind duios peretele cu locul rămas gol cînd nevasta îl părăsește și scoate tabloul de nuntă dar el, bărbat, îi spune răgușit: „Ia-ți și urma, Ziei”. Totul filmat cînd în cumpăna clipei de suferință a despărțirii, cînd în mica iluzie a bucuriei. Un cinema plin de

seve și adevăr așa cum și-l dorise probabil prozatorul cînd s-a lăsat înșeuat la carul artei cu șapte muze. Un cinema cu care se va întîlni, din păcate, rar. Un popas semnificativ în căutarea cinematografică a stilului Fănuș Neagu a fost **Dincolo de nisipuri** inspirat de romanul „Îngerul a strigat”, un baroc cultivat cu chemare și îndrăzneală, cu aceea aplecare spre realismul magic ce dă prozei lui Fănuș Neagu o anvergură poetică aparte în peisajul nostru literar.

Cu **Baloane de curcubeu** — tot în registrul dramatic, dar dominat de un umor grotesc, existent desigur la autorul „Îngerului...” dar intensificat cinematografic de un Iosif Demian în plină forță realist-satirică, Fănuș Neagu întîlnește din nou un regizor matur. Om de film pînă în măduva oaselor, pentru Iosif Demian nu există hotar al genurilor și al stilurilor; ele se îmbină ca și la prozator, cu atît firesc, lipsă de prejudecată, încît în cazul **Baloanelor...** derutează. Irită, învîta la polemică, regizorul ca și scriitorul fiind un spirit cînd blajin, cînd incitant-polemic. „Poezia sevelor tari” capătă acum gust de romanță de suburbie; aici nu poezia naturii, ci prozaicul, grotescul caracterelor primează. Un film din care nu lipsește nici ironia acerbă nici privirea îngăduitoare, ca un Forman de extracție locală. Tipuri și talente actoricești extraordinare (Dorel Vișan, Magda Catone, Mitică Lancu) dar mai ales relația dintre ele în unele momente oscilînd între sublim și ridicol (marea scenă a lui Dorel Vișan cînd constată că l-a fugit femeia, revederea foștilor soți, în grajd). E, cred, experiență-limită a ceea ce poate scoate cinematograful din zona grotesc-realistă a tipologiei descinsă din romanele lui Fănuș Neagu. Dincolo (zic eu, mai conservatoare) sfera artei se pierde.

Lișca din „Cantonul părăsit” e răsădită în imagine filmică de proaspătul ochi de regizor al lui Ioan Carmăzan, ca din același vis îngemănat în dragoste și credință pentru complicata natură umană. Natură și om devenind în portretul acestui copil al ierbii și al focului, al apeii și nădejdi, o singură metaforă: cea a vieții. Virtej exaltant cum n-a mai cunoscut cinematograful românesc pînă la **Lișca** lui Fănuș Neagu și Ioan Carmăzan. Aici convergența temperamental-poetică a celor doi, intensificată de febra dramatică descriptivă a operatorului Anghel Deca și de cea dramatic-analitică a tinerei interprete (excelentă) Ecaterina Nazarie au creat secvențe antologice. Desigur, nu pe parcursul întregului film. Și — după mine — cel mai puțin în finalul artificial (inexistent în navelă) al înnebunirii femeii. Aici tonalitățile devin convenționale, portretul nu cîștigă în complexitate, în adîncime, — cum susțin unii — ci, cred eu, pierde în esențialitate. În acel realism magic cu care ne încîntase pînă atunci.

Indiferent de opinii (și tocmai pentru că ele scapără, diferite, provocate de acest foc vital care e prozatorul-scenarist) **Lișca** rămîne moment de referință în istoria colaborării lui Fănuș Neagu cu arta a șaptea. Filmografie din care omitem, intenționat, alte titluri — sperăm, accidentale, nerepetabile, ale incursiunilor originalului condei în comedie sau alune, ciocolate și bigi-bigi.

Alice MĂNOIU



Privind nerăbdător peste umărul scriitorului

Profiluri
scenaristice

Felul în care cinematograful a acaparat (acesta e cuvântul; dacă am spune „s-a apropiat”, am coborî temperatura întâlnirii), a acaparat, deci, literatura lui Dinu Săraru, seamănă personajului aflat în persoana scriitorului: fără ezitări, aminări, reverențe, întrebări de prisos, Caz mai rar în istoria relațiilor dintre film și literatură, în general tensionată, traversată de destule neliniști și îndoeli. Succesul fulgerător al celui care, cu zece ani în urmă, debuta în proză ex-abrupto, cu o replica dinamitardă („cine are puști, cine are pistoale, cine are arme, le predă pînă mîine dimineată”, așa începe „Niște țărani”) nu a intimidat cîtuși de puțin, mai degrabă a stîrnit spiritele din lumea cinematografică.

Patosul politic, reconstituirea ardentă, de o rigoare uneori de-a dreptul necruțătoare, a unei epoci trăite de generațiile astăzi mature, luciditatea nu de puțin ori dureroasă ce însoțește dorința de a desluși meandrele istoriei, existența unor personaje puternice, tulburătoare prin autenticitatea trăirilor (și a succesului, și a eșecului), toate acestea, la care se adaugă verbul seducător al lui Săraru sînt suficiente argumente pentru a ne explica rapidul transfer carte-film.

Recordul în materie de tinere a paginilor îl constituie ultima ecranizare, cea după prima parte a trilogiei **Dragostea și revoluția**, film al unui roman ce încă se scrie, film realizat „din mers”, ceea ce m-a îndemnat să spun, în momentul apariției lui, că cinematograful aproape că privește, nerăbdător, peste umărul scriitorului aflat la masa de lucru. Porneam, de aici, și șansele, și riscurile.

Gheorghe Vitanidis, cel din urmă care a pornit la drum pe urmele prozei lui Dinu Săraru, le-a intuit atunci cînd a transpus **Clipa**, construindu-și filmul în spiritul unei „fidelități fără margini” (folosesc sintagma ca opus al cunoscutei „libertăți fără margini”). „Clipa”, așa cum ni se înfățișează pe ecran, ne apare ca o a doua lectură a romanului, în care bănuim preocuparea de a prelungi starea, emoția, palpitul primei citiri. Regizorul acționează ca și cum ar vrea să-l transporte pe cititorul devenit spectator din atmosfera cărții în cea a filmului fără nici un efort al desprinderii, lipsa de violență, de ostentație fiind o bună deschizătoare de drumuri. Să notăm că Vitanidis aruncă de la bun început, în joc, replici-cheie ce creează o dispoziție favorabilă instalării în film. Acel „am ratat clipa” răsună din capul locului pe ecran și văd aici nu numai un punct de pornire, ci, mai ales, un semnal de recunoaștere, necesar în procesul de translație a unei literaturi calde încă, față de care cititorul își poate revendica, vehement, dreptul de proprietate sentimentală. Nu este exclus ca, peste cîțiva ani, acest drept

**Caz rar
în istoria relațiilor
film-literatură:
Dinu Săraru,
cu toate cărțile sale,
fără întârziere, pe ecran**



să răsune altfel, dar astăzi, regăsirea tuturor registrelor romanului este un prag peste care nu se poate trece fără consecințe. Dialogul abundent, revărsat uneori în cascade nu supără, pentru că replicile și gândurile personajelor sînt așteptate, pentru că adevărurile cărora le spune pe nume Dumitru Dumitru sau Tudor Cernat leagă cititorul de erou printr-o complicitate tainică, recompensatoare.

Dragostea și revoluția, celălalt film realizat de Gheorghe Vitanidis, captează însă mai greu tensiunea cărții, deși unele scene ale romanului parcă atît așteaptă, să fie mutate pe ecran (să fie, cumva, aici, șiretenia lui Săraru?), deși jocul timpilor povestirii este mult ramificat (ispititor pentru o critică naratologică, dar și pentru înălțarea eșafodajului cinematografic); în sfîrșit, cu toate că cineastul apelează mai insistenț la vizualizarea unor sugestii, efectul este mai puțin percutant decît în **Clipa**.

S-ar părea că proza în chestiune conține mai multe capcane decît am putea bănui la o lectură cu sufletul la gură, că pe măsură ce își sporește cărțile, autorul își impune o arhitectură tot mai elaborată, pretinsa „inocență” a construcției, invocată la prima sa carte, dacă a existat vreodată, fiind, de acum, o etapă depășită. **Dragostea și revoluția** anunță, încă din titlu, o lărgire extremă, ambițioasă, a cîmpului problematic, o reconciliere a atitudinilor și trăirilor ignorate în epoca **Clipei**, și poate că acest proiect, existent în totalitate în viziunea scriitorului dar, fatalmente, doar fragmentar în cea a cineastului, să fi frînt dezvoltarea filmului smuls din corpul unei cărți ce încă se scrie.

Între cele două ecranizări, **Clipa** și **Dragostea și revoluția**, se află **Vînătoare de vulpi**, adaptare a primului roman al lui Dinu Săraru, „Niște țărani”, singura lui carte lăsată, ca să zic așa, ceva mai mult să se odihnească (a apărut în 1974, a fost transpusă în 1979).

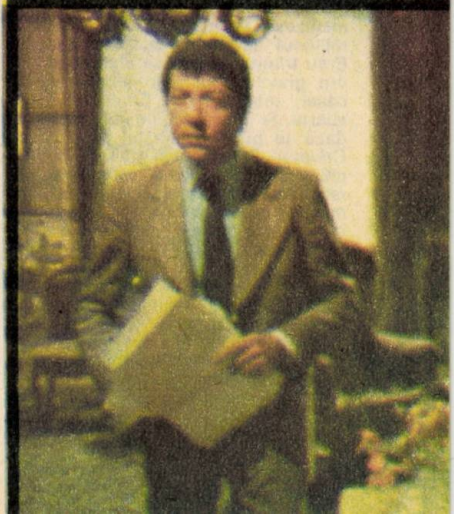
Este interesant de observat cum, încapînd pe mîinile unui regizor ca Mircea Daneliuc care, pînă atunci, excelela el însuși în practicarea unui

scriis cinematografic nervos, al observației tranșante, romanul devine prilejul unei creații care nu seamănă, în aparență, nici cu literatura lui Săraru, nici cu filmele de pînă atunci ale lui Daneliuc. Cineastul apelează la o altă strategie a memoriei pentru a susține dramatismul momentului istoric trăit de Năiță Lucean și ai săi, încîlcirează obsedant mișcările timpului obiectiv și subiectiv, pe scurt — citește cartea printr-o grilă estetică extrem de personală. Cred că este dreptul unui creator să-și asume tipul său de libertate față de literatură, după cum, nu mai puțin, este dreptul acestuia să-l autentifice sau nu.

Judecînd diagrama raporturilor dintre cele trei filme și cărțile generate, a îndepărtării sau apropierii lor de matca literară, îmi permit să avansiez ideea că viitorii ecranizatori vor trebui să depisteze mai întîi capcanele și apoi să se predea.

Magda MIHĂILESCU

**„Dreptul de proprietate
sentimentală” (Ion Dichiseanu
în Dragostea
și revoluția)**



Prolog la o biografie de cinefil

Primul film de care îmi amintesc este imaginar.

Eram în clasa întâia primară. Învătam după-amiaza. Era iarnă. Cam pe la patru, în amurgul palid și înghețat, ne dădea drumul de la școală. Nu pot uita aburul vinețiu deasupra Cîmpului Poștei, malurile de zăpadă de-a lungul străzilor, săniile ca niște rațe leșestii, caii în hamurile lor roșii și negre, copacii, gardurile, promoroaca, palma jupindu-se brusc pe clanta înghețată... Eram cît un greier. Școala era la doi pași de Grădina publică și la trei de cinematografele Lux și Mărăști. Cum s-a întimplat să nu ajung la timp acasă, în ziua aceea? Am făcut o partidă de „dat pe gheață”? Am căscat gura „pe centru” în fața celor două cinematografe abia luminate în sistemul „lanternei oarbe”, invenție de război, orbecăială, camuflaj, se zăreau oare în spatele vitrinei pozele unor soldați cu căști, o femeie într-o rochie lungă, părul ondulat cu fierul? Nu-mi amintesc decît zăpada scrișind al dracului sub bocancii cu ținte de care eram foarte mîndru, cerul negru spart de o singură stea, zidurile caselor, mai ales albe, ferestrele pe care erau lipite cruciș benzi înguste de hîrtie. Dar cum îmi „petrecusem” seara, unde întîrziaseam, de ce? Mama, furioasă, interogatoriul, baia fierbinte la picioare, „explicațiile” de care pînă la urmă nu puteam scăpa. Hoinăreala se pedepsea aspru. Dar de data asta nu reușeam să gasesc ceva plauzibil. Adevărul e că o făcusem de oale, nu se mai întîmplase să întîrzi patru ore. Noaptea. Șapte ani jumate. Iarnă. Dacă te prindea viscolul, i-auzi, s-a și pornit... Focul ardea zdrăvăn în sobă și asta îmi dădea ceva speranțe. Sînt născut într-o zodie de foc. Tata se făcea că citește ziarul. Pe masă apărase nuielușă de corn. Nu se întîmpla prea des. Era, deci, ceva serios. Lungam pe cît cu putință sorbitul ceaiului. Eram zidit între perne, dar asta nu salva nimic. Mama mă privea, în picioare, lîngă sobă. Nu reușeam să mă încălzesc. Lampa cu petrol agățată în mijlocul tavanului se clătina ușor. Erau trimise semne, se anticipa un lucru grav? Vîntul pătrundea în podul casei, prin horn și printr-o lucarnă spartă. Și iarăși: hai, ce stai, vorbește, dacă te prindea crivățul pe drum?... Crivățul! Parcă am fi trăit pe o banciză... Umbre uriașe acopereau pereții, repetau mișcarea lămpii. De pe masă venea tic-tac-ul dur al ceasului mare cît o ploscă, vechile deșteptătoare cu cadran CFR și clopot niche-lat.

Pedeapsa se va aplica fără circumstanțe atenuante. Numai că nu se cunoștea încă fapta. Atunci am început să povestesc un film. Da, văzusem un film. Dar nu la cinematograful. La un coleg. Stă într-o casă mare, cu gră-

Într-o bună zi
— de ce nu? —
amintirile
scriitorului cinefil
ar putea deveni
un scenariu
de George Bălăiță

dină, care e „a lor”. Tatăl aceuia e negustor. Iar mama călătorește. Unde? Pretutindenii! Are un unchi mult mai bogat decît ei, închipuiți-vă! Acela i-au adus băiatului, în dar de ziua onomastică, un aparat de proiecție. Dar ceva special „pentru casă”. Nu e altă de mare și complicat cum este cel pe care lucrează operatorul de la Lux. (Operatorul de la cinema-

Visul copilăriei:
la cinema, cu *Charlot*...



tograful Lux venea, uneori duminică, la masă, la o vecină a noastră de peste drum, ea avea patru fete mari și nu izbutise să mărite decît una. Operatorul era scund și gras, un cap mic pe care stătea totdeauna pieziș, acoperindu-i ochii, o pălărie de fetru, boruri largi și moi. Purta numai gulere înguste și tari, fără colț, rotunjite, îl auzeam pe tata spunîndu-i mamei, care ridica din umeri: nu-și dă seama că la pălăriile lui, gulerulele astea sînt absolut nepotrivite... Mie însă puțin îmi păsa de gulerulele operatorului. Pentru vecina cu multe fete, eu făceam unele comisioane, între care, nu cel mai lipsit de importanță, era umplerea sifoanelor în zilele cînd primea vizite. Operatorul îi spunea viitoarei lui logodnice: doar știi că sînt boier, se ridica de pe scaunul cu spătar curb și adăuga, cu ochii la mine: marți, vîi să vezi filmul; din cabina mea... Am fost de cîteva ori. Nu-mi amintesc filme. Numai „chipuri”. Mai tîrziu le-am identificat în parte: Charles Laughton, Myrna Loy, Emil Jennings, Sonya Henie, Harry Baur, bineînțeles, Chaplin... Dar acum povesteam filmul meu. Mă ridicasem în picioare, în mijlocul patului. Așeză-te, a strigat mama, stai între perne, ai înghețat destul, vorbește de-acolo... Bine, se poate. Așadar, aparatul de proiecție era mult mai mic. Nu seamănă cu mașina de tăiat lemne, dar aduce oarecum cu o mașină de cusut Singer. Filmul era, bineînțeles, în culori. În culori?! Mama își împreună mîinile sub bărbie, tata puse ziarul pe masă. Ochii lor mă priveau cu lăcomie, curiozitate și, de necrezut, fără nici o îndoială. Am început să povestesc filmul. Oare în pesteră, la focul scăzut, dîrdîind în pieile de fiare vînațe cu bîta și silexul, cum îl ascultau oamenii abia coborîți din maimuță pe povestitor? ... Dar cum era filmul colorat pe care îl povesteam eu? Prin tunelul timpului, acum, cînd după atîta ani scriu povestioara asta numai pe jumătate amuzantă, simt teribila satisfacție, frenezia cu care inventam pe măsură ce atenția celor doi ascultători creștea. Pe măsura bunel lor credințe. Ce stimulator era dulcea lor nalvitate. Ce putere aveam! ... Judecata, pedeapsa? De mult uitaseră de ea. Oare nu mă vor ruga curînd în genunchi să-i duc și pe ei la acest film miraculos? Există și altele? Se înțelege...

Chiar și filmul meu trebuie să aibă însă un sfîrșit. L-am aminat. Urma să merg în altă seară, să văd seria a doua. Dacă nu cumva erau trei sau patru serii... A fost, oricum, marea mea succese de public. Neîntrecut pînă acum. Așa ar putea începe eventuala mea biografie de cinefil. Fine del primo tempo!...

George BĂLĂIȚĂ

Prima mea pasiune

De cînd am început să iubesc filmul? O întrebare pe care mi-o pun deseori singur, nu pentru a număra anii dedicați acestei mari iubiri, ci pentru a socoti timpul unei statornice pasiuni. Am venit în Brașov într-o primăvară a anului 1937; pînă atunci nu-mi aduc aminte să fi auzit vreodată de cuvîntul cinematograful, cu atît mai puțin ce înseamnă un film. Plecat de la țară, mai bine zis dintr-un sat cu cîteva sute de fumuri, mai mult un cătun și intrat într-o urbe, cu simțurile ca o gumă de praștie întinsă, receptiv la tot ce putea însemna altceva decît cunoscusem pînă atunci, m-am simțit dintr-odată străin, și al nimănui, cu modestul birlog familial aflat și el în nesiguranță, cel puțin așa mi se părea — ca și întreaga mea ființă dealtfel. Nu țin minte ca în primele luni să fi depășit granița străzii mele, intrarea în alte zone ale cartierului pînă du-mi-se o încălcare teritorială, un mare necunoscut, și hu mă strecuram pe ulicioarele din preajmă nu din teamă, dintr-un respect firesc față de legile cu care intrasem în noua mea lume, aceleași cu care plecasem și de care nimeni, verbal, nu mă absolvise. Un animal cu ochii întrebători și mai ales sperioși, cu cele șapte primăveri neîmplinite încă stătea la colțul ultimei case și privea rarele mașini ce ridicau praful mai sus de acoperișul celui mai înalt bloc cu un singur cat. La nici un kilometru depărtare exista un cinematograful, „Modern”, așa-i spuneau copiii cartierului meu, un loc unde se petreceau întîmplări nemaipomenite, cu oameni nemaipomeniți, din țări și lumi cu totul diferite de lumea și fara mea. A vedea un film însemna de fapt o lungă călătorie într-un perimetru sufletesc aparte. Era o perioadă în care zăngănitul armelor, deși aproape nu-mi preocupa urechile mari, cu pîlîniile desfăcute larg nu numai de căciula care le maltrata dar și dintr-o curiozitate firească de a nu pierde nimic din tot ceea ce se putea auzi în jur, și mai ales în mine; pe atunci credeam că simțurile proprii intră în sistemul receptiv numai prin urechi. Prin urechi mi-am auzit prima dată inima bătînd și prima palmă tot pe-acolo și-a făcut auzit glasul; ea, urechea a fost de vină că durerea vorbea singură în fața ghiocului înroșit de străfulgerarea loviturii.

Mare mi-a fost uimirea cînd în locul unui cinematograful am văzut o clădire obișnuită; neobișnuită era firma mare, cartonul pe care scria un titlu de neuitat *Zorro*; în rest construcția n-avea nimic spectaculos, nu era nici munte și nici deșert, nici pădure tropicală. Noțiuni cu care mă obișnuisem, la școală, m-am dus la vîrsta de cinci ani, nu pentru că eram precoce, doamne fereste, din cu totul și cu totul alte motive; la școală era cald și

„Lanternă magică” a copilăriei unui scriitor împătimit de cinema: *Petre Sălcudeanu*

nu eram singur, la școală erau creații unde mă puteam întîlni cu toți copiii satului, pe cînd acasă... M-a uluit din primul moment, biciul fantastic, capabil să scrie singur prima literă din numele eroului principal și am confecționat ulterior sute de mijloace de apărare asemănătoare; nu pe puțini din dușmanii mei prezumtivi i-aș fi sfîșchit din dorința de a-mi înscrie pe pielea lor prima literă a numelui meu. N-am reușit decît să fiu bătut în urma pîrelor și nemulțumiri-

lor firești adresate părinților, pentru necuviințele mele. De la primul film, cel amintit, pînă în ziua de azi am rămas cu spaima coloanei sonore: nici acum nu pot auzi un tren cum se apropie; fără să mă vadă nimeni îmi îndrept limba într-un anumit colț al gurii, să-mi atenueze frica de înfloritoare zgomote amplificate de imaginația mea, mereu aflată la anii de demult. Cine își mai aduce aminte cum cizma ilustrului erou din filmul amintit este prinsă de șinele aflate la cîțiva pași de un ac de cale ferată întors nedibaci? Biciul salvator încolăcit ca o cobră de fusul de metal și tras cu diabolică forță, salvează personajul de la moarte și odată cu el salvată de la emoții, o sală întreagă, transpirată, cu ofuri și ahuri, așa cum numai în copilărie în care totul poate fi adevărat, se aud. Acesta a fost primul film pe care l-am văzut și pe care, mai apoi, l-am revăzut de zeci de ori; cinematograful era pe atunci non stop (am în vedere orele de zi) și eu ca să-mi pot plăti bilețul mă cătăram pe un stîlp de telegraf din dreptul ferestrei de la balcon și, de pe el, era o joacă să sar în aerul îmbrăcat al unei săli devenită, la vîrsta aceea, casa mea cu minuni.

Petre SĂLCUDEANU-

Invincibilul *Zorro* și vîrstele peliculei: Douglas Fairbanks și Alain Delon



Între scenă și ecran. O prăpastie? O punte?

Prin ancheta de față nu am căutat un răspuns sigur și singur la întrebările ridicate de raportul teatru-film, apropieri și deosebiri specifice. Am reunit însă păreri de oameni de teatru și film, care prin propria lor experiență au pătruns în laboratorul celor două arte, le cunosc, le iubesc, dar ca în orice iubire, sînt inevitabile și indoleliile, și certurile și despărțirile temporare. Unii au venit dinspre teatru spre cinema: D.R. Popescu, Tudor

Popescu, Alexandru Tatos, Tudor Mărăscu, Radu F. Alexandru și încă mulți pe care grupajul de față nu i-a cuprins. Alții au făcut drumul invers. Mircea Daneliuc, de pildă, un regizor „eminamente cinematografic”, a montat în teatru un interesant spectacol Mroszek („Emigranții”).

Așadar, întrebarea generică ar fi: ce apropie, ce desparte filmul de teatru?

Dialogul, o cumpănă

...ceea ce
în teatru
se numește
paranteza
dramaturgului,
pe ecran devine
film,
pur și simplu

— **R**adu F. Alexandru, sinteți un autor de teatru cunoscut și ceea ce se cheamă „jucat”: Teatrul „Nottara”, Teatrul Mic, T.E.S., Teatrul T.V., teatrele din provincie: Birlad, Brăila, Bacău, Piatra Neamț, Teatrul Maghiar din Timișoara, Arad etc. În 1979 ați obținut premiul de dramaturgie al Asociației scriitorilor. Totuși, o preocupare constantă rămîne filmul. Care vi se par a fi apropierea și deosebirea între aceste două — să le numim — „genuri de dramaturgie”, unde se apropie și unde credeți că se despart ele?

— S-a discutat mult despre apropierea literatură-film: ecranizările, de exemplu, au oferit un vast cîmp de discuție și de controverse, frecvente realizări medii sau chiar mediocre după o literatură excelentă acreditînd ideea că ecranul sărăcește lumea și universul existent în proza inspiratoare. Apropierea dramaturgie-film este și mai frapantă, legată de unul din principalele mijloace de exprimare: amîndouă sînt dependente de

dialog, dialogul fiind exact ceea ce le apropie, dar și momentul de cumpănă care le desparte. Ponderea în teatru cade pe dialog și pe relația dintre personaje, pe situațiile în care sînt implicate. Pentru a contura clar o relație, ea trebuie mai ales rostită, în timp ce în cinematograf se poate — sau chiar trebuie să se consume — printr-o imagine care suplinește orice altă explicație verbală. Tocmai aici constă dificultatea elaborării unui scenariu — dar și a lecturii lui — particularități de care trebuie să se țină cont în toate fazele. La lectură, frecvent se urmărește o permanentă confruntare între replica scrisă și imaginea care ar trebui să apară pe ecran, o confruntare nefirească și nefericită, gîdită pleonastic și care creează false probleme și nejustificate insatisfacții. Aceste situații s-ar putea evita, dacă s-ar înțelege definitiv că un scenariu de film nu trebuie „citit” ci „vă-

zut”, că datoria regizorului nu e doar de a respecta replica scrisă, ci arta lui constă în crearea unui univers în care această replică să funcționeze, să aibă locul ei.

— Același teză, aceeași idee o puteți elabora în termeni diferiți, devenind piesă de teatru sau scenariu de film?

— Depinde. Un scenariu care a stat ani de zile însumind elogi — dar nu suficiente pentru a deveni film — s-a metamorfozat într-o piesă — e vorba de „Dilema”. Un alt scenariu — care își așteaptă de mult intrarea în producție — am încercat să-l restructurăm pentru o reprezentare scenică. A fost imposibil, ceea ce mă face să cred că realmente este un foarte bun pretext de film. Ajungem astfel la problema discutată anterior legată de specificitatea genurilor... Întîlnirea cu Dinu Tănase, autorul filmului *La capătul liniei*, a fost o surpriză plăcută:

Un dramaturg pentru care scenariul de film nu a însemnat „un accident”, ci o preocupare la care revine periodic: Sütö Andras (*De bună voie și nesilit de nimeni* de Maria Callas Dinescu, cu Ana Szeles)



„Eroarea celor mai mulți este a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă“.

George Calinescu („România literară”, nr. 7/1932)

ne-am povestit fiecare filmul pe care-l vedeam și am constatat că... vedem același film. Decupajul său este tocmai valorificarea și punerea în evidență a acelei lumi din scenariu, o lume care nu trăiește doar prin replicile consumate între personaje, ci printr-o întreagă rețea de raporturi și relații interumane, subterane, neexpresate explicit, tocmai pentru că cinematograful poate și trebuie să aducă în prim plan acest subtext. Dinu Tănase a însușit și a dat consistență la ceea ce în teatru numim „paranteze”.

— **Revenind la prima întrebare: deși scrieți teatru și sînteți un autor cînt și jucat, de unde tentația — sau nevoia — de a vă apropia de cinema?**

— Paradoxal, scriind foarte mult simt totuși o acută neîncredere în cuvînt, în capacitatea sa de a exprima exact ceea ce simți și gîndești, în posibilitatea ca cel cărui i te adresezi să te înțeleagă cît mai exact. De aceea în piesele mele un rol important îl acord parantezelor în care încerc să fixez un anumit cadru, o anumită direcție, un sens de înțelegere al dialogului. Cinematograful, ecranul poate metamorfoza aceste paranteze în viață. Deci...

Așteptînd regizorul ideal

**Personal,
nu mă deranjează
„specificitatea”.
Nu sînt obsedat
de ideea
„staticului” în film**

— **C**e-a fost la început pentru dumneavoastră ca scriitor, stimat Ion Băleșu, teatrul sau cinematograful?

— La început a fost cinematograful: **CAMERA ALBĂ** (scenariul datează din 1962, chiar dacă filmul a apărut pe ecran în 1965). Dar cam tot atunci, adică imediat după 1962, am început să scriu și teatru...

— **Și cum evitați „teatralitatea” cinematografului și „cinematografizarea” teatrului?**

— Personal nu mă deranjează „specificitatea”, nu sînt de pildă, obsedat de ideea „staticului” într-un film care poate proveni dintr-o structură teatrală. Mă simt aproape de amîndouă. Mai mult, sînt tentat să transform unele piese în scenarii de film.

— **În ce măsură considerați că vă ajută la acest proces de translație decupajul regizoral?**

— Pînă acum nu am avut sentimentul că regizorii au venit cu idei esențiale, chiar dacă a fost vorba de transformarea unei proze în scenariu. De exemplu, nici la filmul **Mere roșii** (bazat pe nuvela „38 cu doi”) nu am simțit o intervenție fundamentală. „Mina” regizorului Alexandru Tatos și a interpretului Mircea Diaconu s-a văzut însă, meritul principal al filmului fiind prezentarea unui individ și a unei „felii de viață” realiste, sincere, cinstite. La realizarea filmului **Rătăcire**, care nu avea o bază literară de pornire, ajutorul lui Tatos a fost însă hotărîtor.

— **Ce vă atrage spre cinema?**

— Am senzația că cinematograful posedă mijloace mai convingătoare. Cred că teatrul nu izbuteste să scurteze distanța dintre scenă și spectator, să reliefeze totdeauna detaliul semnificativ, să pună în evidență unele mișcări interioare, iar ca spectacol mi se pare mai convențional. Cinematograful e mai aproape de sensibilitatea spectatorului modern, a telespectatorului.

— **Considerați o soluție apropierea dramaturgilor de cinematograful, mai ales pentru realizarea celui vechi și mereu discutat deziderat: îmbunătățirea scenariului?**

— Cred că apropierea dramaturgilor de cinematograful ar fi o soluție și mai ales într-unul din compartimentele veșnic deficitare: dialogul.

— **Ați accepta să colaborați, pe un scenariu scris de altcineva, ca dialoghist?**

— Da, am și încercat, dar din păcate filmul nu s-a realizat.

— **Care vi se par a fi principalele probleme cu care se confruntă un dramaturg atunci cînd se apropie de cinematograful?**

— În primul rînd, găsirea unui regizor din aceeași „familie spirituală”, fiindcă totdeauna vrei „garanții estetice”. Acum, tot mai frecvent regizorii vor să-și scrie ei singuri scenariile. Poate e normal, dar pentru un dramaturg e tot mai greu să găsească ceea ce el consideră un „regizor ideal”. În al doilea rînd, adesea mi s-a părut că producătorul are... pretenții mici, că nu se bate suficient pentru o miză mare. Iată o altă problemă și oricum nu ultima.

— **În ce stadiu se găsește acum co-**



O operă dramaturgică ce-și așteaptă încă ecranizatorii; opera lui Aurel Baranga (*Premiera* de Mihai Constantinescu, cu Radu Beligan și Carmen Stănescu)

laborarea dumneavoastră cu cinematograful?

— În continuare m-ar interesa comedia, indiferent de dificultățile pe care le presupune. Mă gîndesc la o comedie despre cei care s-au îmbogățit miraculos și necinstit, o lume fabuloasă, o adevărată plagă a societății noastre, un fenomen care ar trebui descifrat și cu mijloacele artei. Se află deja în filmări **Sursa**, la care colaborez cu un regizor tînăr, Dumitru Dinulescu (a debutat cu o ecranizare după Marin Preda). Fără a deconspira subiectul, voi spune că ceea ce m-a interesat în acest scenariu a fost semnificația gesturilor sublimale ale unor oameni dezinteresați. Proiecte? Există...

Nu oglindă, ci lentilă măritoare

**Cu Shakespeare
n-aș „colabora”
niciodată.
Cu scenaristul da,
întrucît
socot textul
„o propunere”**

— **T**udor Mărescu, ați început prin a sluji, ca regizor, una dintre cele mai vechi arte — teatrul — dar vă



Piesa lui Horia Lovinescu a rămas până azi de referință în dramaturgia națională. Dar filmul omonim? *Citadela* sfărîmată de Marc Maurette, cu Gyorgy Kovacs și Marcela Rusu.

continuăți cariera apropiindu-vă și de cea mai nouă — cinematograful — despre care, într-un eseu, Léon Moussinac afirma că „va fi la fel de populară ca teatrul lui Eschil și Shakespeare sau nu va fi deloc”. De ce, după teatru, nevoia de a vă exprima prin încă o modalitate artistică oarecum înrudită, cinematograful?

— În ciuda asemănarilor și apropiierilor, există o deosebire pe care o consider fundamentală: teatrul e un **joc de adevăruri**, o convenție pe care o propune regizorul, iar spectatorul o acceptă sau nu. Dacă în teatru o coroană poate transforma un actor în blue-jeans într-un rege, dacă, așa cum spune Shakespeare, „o scenă goală poate fi cîmpul bătăliei de la Azincourt”, filmul nu mai este un joc. El trebuie **să fie, să reprezinte adevărul**. De aici tentația de a folosi **convenția adevărului**; eu însă rămîn la ideea că **jocul adevărilor** e mai seducător.

— **Considerați că apropierea de teatru v-a facilitat contactul cu cinematograful? Iar experiența televiziunii, eventual, o punte?**

— Prima emisiune, o dramatizare după François Villon — pe care o consider și azi printre cele mai bune lucruri pe care le-am făcut — am început-o fără să am idee ce e un decupaj. Atunci, tocmai teatrul m-a ajutat, chiar mai mult decît dacă aș fi făcut regie de film. Teatrul propune spectatorului, pentru 2—3 ore, un singur plan — **planul general al scenei**. Dificultatea regizorului de teatru e de a mobiliza acest plan și de a-i da o dinamică proprie, care să facă viabil spectacolul. Imaginați-vă ce ar însemna o oră și jumătate de cinematograf realizat într-un singur plan general! Ceea ce am făcut atunci, la televiziune, a fost o operație de „decupare în interiorul teatrului”. Filmul este o suită de 2—300 planuri desfășurate într-o oră și jumătate. Deci, este mai

greu de realizat dinamica unui plan general în teatru decît — ceea ce se cere în cinema — efectuarea unui decupaj care, prin însăși schimbarea de cadre, devine dinamic, focalizează atenția.

— **Care vi se pare a fi libertatea regizorului față de un text dramatic comparativ cu atitudinea față de un scenariu?**

— În fața textului dramatic sînt mai puțin liber, dar depinde de autor. Cu Shakespeare nu voi colabora la text niciodată! La scenariu însă colaborez, și aceasta fiindcă îl consider **o propunere**. În ceea ce privește „punerea în scenă”, mă simt la fel de liber. Un text de teatru poate deveni film și invers, în funcție de modificările operate de regizor, nu mi se pare că între ele există o barieră de netrecut. De altfel, azi multe texte dramatice sînt scrise în manieră cinematografică. De exemplu, „A cincea lebadă” pune mari dificultăți regizorului de teatru fiind scrisă „cinematografic”, dar crea dificultăți și regizorului de film, fiindcă, totuși, „venea din teatru”.

— **Lucrați în mod diferențiat cu actorii pentru scenă și pentru ecran? Ați apela la aceiași?**

— Maniera de lucru e asemănătoare, dar pentru film sînt mult mai atent la planurile apropiate, fiecare gest are o pondere mult mai mare. Filmul cere și fizionomii speciale, de aceea, din trei filme ale mele, în două am încredințat roluri importante unor neprofesioniști. Dar și pentru film, repetițiile cu actorii le fac la fel ca și pentru scenă, începînd cu lectura la masă...

Nu trebuie uitat că „cel de al 4-lea perete al scenei, pe care actorii nu-l văd, se transformă într-o „ogîndă” în care se reflectă lumea”. În cinematograful, al 4-lea perete este aparatul de filmat care nu mai este o ogîndă ci o **lentilă măritoare!**

Atotputernică, sugestia

..., în plus, un film rămîne. Îți satisface orgoliul că ai lăsat ceva concret“

— **C**e ne puteși spune, stimate Alexandru Tatos, din punctul dumneavoastră de vedere, al regizorului și de film și de teatru, despre aceste două arte?

— Păreră mea nu este deloc originală: sînt două limbi diferite, doar că în vocabularul amîndurora sînt unele cuvinte comune. Diferența dintre ele? Aș zice, cea dintre poezie și proză. Pentru mine, teatrul rămîne poezia, o artă a convenției, a sugestiei, a metaforei. Filmul — și mai ales în actualul moment al evoluției sale — are un pronunțat caracter realist. Diferențele tîin de esență, fiindcă la un anumit nivel și filmul operează cu sugestia — poate o să devină mai interesant cînd o să evolueze în acest sens. Dar totuși, prin natura sa, teatrul rămîne o artă inevitabil pentru un public mai restrîns, pe cînd cinematograful are cea mai largă audiență. De aceea nu va fi simplu să îndrepte gustul publicului către modalități care ies din tiparele atît de „bine” pecetluite.

— **Ce trebuie să știe un regizor de teatru atunci cînd începe să facă film?**

— Că se exprimă într-un limbaj cu totul nou și că destul de puțin din bagajul profesional dobîndit îl va ajuta. Dacă rămîne închiștat în concepțiile și convențiile formulate pentru scenă, acestea numai îl vor împiedica.

— **Ce v-a determinat să deveniți regizor de film?**

— În teatru m-a captivat ideea că trebuie să inventez totul. Pe o scenă goală, de scîndură, ridici un edificiu care trebuie să fie viabil. Apoi, desigur, privilegiul de-a lucra pe texte cu adevărat mari și contactul, colaborarea cu actorul. Treptat însă, am descoperit realitatea cinematografului — și o dată cu ea am început să văd cu alți ochi realitatea propriu-zisă. Ceea ce a început să mă pasioneze: să reconstituie viața, observînd-o, s-o comprim, s-o esențializez — deci s-o figurez. Dacă în teatru, așa cum spuneam, premisa teoretică te conduce către inventarea soluției de realizare artistică, în film, de multe ori, un loc de filmare găsit în realitate sau chiar un om văzut pe stradă, poate să te inspire, să te determine să-ți modifice concepția inițială. Ar mai fi și alte motive: de pildă, odată turnat, filmul rămîne așa cum l-ai făcut. Spectacolul de teatru de multe ori se degradează, cu timpul nu mai rămîne așa cum l-ai lucrat cu multă migală. În

plus, un film rămîne, îți satisface orgoliul artistic că ai lăsat ceva concret, durabil, care poate fi confruntat peste ani: dacă nu i s-a recunoscut valoarea la timpul apariției, ea poate fi „descoperită” după o perioadă mai lungă sau mai scurtă. Și viceversa...

— Ați lucrat frecvent ca regizor de teatru, dar și ca regizor de film cu dramaturgul, dar și cu scenaristul D.R. Popescu.

— D.R. Popescu are un realism cu totul aparte pe care-mi place să-l investighez și pe care-l simt foarte aproape de mine și de intențiile mele explicate mai înainte. Dacă de acum și pînă la sfîrșitul carierei mele ar trebui să fac filme după D.R. Popescu, nu m-ar supăra deloc. Ba, dimpotrivă. Din păcate însă, „prozele” valoroase și interesante sînt ocolite...

— Vă rugăm, în virtutea experienței dumneavoastră, să conturați raporturile regizorului de teatru față de text și ale regizorului de film față de scenariu.

— În teatru poți să dai interpretări noi, personale — de fapt asta e și menirea adevăratului regizor de teatru — să „citești” piesa în funcție de momentul istoric, filozofic, de concepția ta despre lume și artă, de fondul tău aperceptiv etc. Deci: lecturi noi. Scenariul de film cere ca regizorul de film să se implice mult mai mult: textul e doar o premisă care îl ține mai puțin legat în chingi decît piesa de teatru. În cinematograful, în ciuda condiției de „artă colectivă”, amprenta lăsată de regizor e mai completă. De aceea, în toată lumea, regizorii sînt socotiți autorii filmelor. Nu puțini sînt aceia care asemeuiesc pe regizor cu un scriitor al cărui condei este aparatul de filmat. La noi există obiecții în această privință, din orgolii neîntemeiate sau pur și simplu din necunoștință de cauză...

— Ce proiecte aveți mai ales în această direcție care vizează raporturile cu adevărat delicate și complicate dintre opera scrisă și film?

— Aș dori ca în viitor să împac tea

„Este o iluzie și o eroare totodată să ne închipuim că verbozitatea este cauza și semnul teatralismului filmelor noastre. Există destule exemple ilustre de filme în care dialogul verbal ocupă primul loc în «sinteza» artistică a filmului”.

Victor ILIU

trul cu filmul, mai exact spus, să încerc utilizarea unor mijloace ce țin de arsenalul teatrului pentru ca să-mi îmbogățesc modalitatea de exprimare cinematografică. N-aș vrea să înțelegi prin aceasta o „teatralizare” mai accentuată (teatralizarea o consider apanajul teatrului prost făcut), ci folosesc cuvîntul în sensul unei transfigurări mai esențializate a realității, a sublimării, a sugestiei. Am încercat cîte ceva din acestea și atunci cînd am ecranizat o proză a lui D.R. Popescu în *Dușul Anastasia trecea*, dar atunci am fost mai timid și temător, aveam o experiență cinematografică mai redusă și asta mi-a impus o doză exagerată de prudență. O să am ocazia — sper — să realizez un film după romanul „Întunecare” — de Cezar Petrescu. Intenționat nu-i spun ecranizare, pentru că — așa cum consider c-ar trebui să se întîmple cu toate filmele ce se nasc după o proză — doresc să toposc materialul romanului — prin excelență epic — să-l convertesc în introspecție, deci să-l subiectivizez din unghiul personajului, să comprim materialul faptic printr-un tratament care să-mi dea posibilitatea să-mi experimentez gîndurile pomenite mai sus.

conjuncție: replica. De aici ideea că dramaturgul e un scenarist ideal. Dar eu cred că tocmai replica este ceea ce desparte teatrul de film: dramaturgul e mereu tentat să rezolve prin replică, să spună, ceea ce scenaristul e obligat să arate în imagini. Ca probă, nu toți scenariștii noștri cunoscători sînt și cei mai buni dramaturgi. Desigur, există și excepții, dar continui să cred că tocmai prozatorul D. R. Popescu naște scenaristul și nu dramaturgul D. R. Popescu. Scenariștii ideali — părerea mea — trebuie căutați în continuare printre prozatorii literaturii de subiect, pentru că, totuși, filmele care s-au impus sînt cele care au story, ceea ce — desigur, iar apare excepția — nu exclude noul val francez sau alte filme, dar marile „jubiri” ale marelui public rămîn cele de „poveste”, cele în care urmărim avaturii ale eroilor. Și filmul românesc, în faza actuală, și-ar spori șansa de a se impune publicului, tot prin filme cu poveste solidă, interesantă.

— Cum priveți, comparativ, poziția regizorului de teatru față de text și a regizorului de film față de scenariu?

— Desigur, nu este o regulă, scenariul rămîne totuși mai mult un pre-text pentru regizorul de film, în timp ce regizorul de teatru se apucă de lucru în respect pentru textul pe care-l vizualizează scenic, potențîndu-i ideile. Lacunele filmului românesc vin și din această insuficiență valorificarea a textului, a prejudecății potrivit căreia un regizor este cu atît mai important și are mai multe de spus cu cît se îndepărtează sau face harcea-parcea din scenariul literar. La un moment dat, un reviriment în filmul românesc a venit de la regizorii de teatru: Pintilie, Ciulea, Alexa Visarion, Alexandru Tatos. Au apărut și regizorii de film, cîțiva, care dau importanță replicii: Mircea Daneliuc spre exemplu, dar și cîțiva alții. Prin replică, ei știu să pună în valoare ideea, cea care în ultimă instanță îl seduce pe spectator.

— Ați încercat să translați un text destinat scenei pentru marele ecran? Pe același „motiv” ați putea scrie o piesă dar și un scenariu?

— Mai curînd accept ideea de „teatru filmat” — mă refer la ceva în genul teatrului prezentat marți seara de TV. De curînd am încheiat o experiență interesantă. Un fost scenariu, nefăcut la timp, cu ani în urmă, a dus la scrierea unei piese, care s-a jucat. Acum, m-am întors la scenariu, folosînd în el, însă, cîștigurile din piesă: *Lumină de toamnă* urmează să intre

Lacrima de glicerină

„Spre deosebire de foarte mulți, eu cred că tocmai replica este aceea care desparte teatrul de film”

Vă propun, stimate Tudor Popescu, să discutăm despre raportul teatru—cinematograf...

— Există, cred, o prejudecată — aceea că teatrul și filmul (scenariul, mă refer) ar fi foarte apropiate pentru că se sprijină pe același punct de

Sceptic, fără a rezista totuși ispitei ecranizării: Paul Evrac *O lebedă iarna* de Mircea Mureșan după „A cincea lebedă”, cu Rodica Mureșan





Piesa lui Horia Lovinescu „Surorile Boga”, devenită film, *Surorile*, în regia lui Iulian Mihu. Cu: Elena Albu, Viorica Dinicu și Adela Mărculescu

în producție prin strădania, perseverența și dorința de a face film politic a Casei de filme Patru. Filmul nu mai are „spaima” de replică, fără a fi teatru filmat, evident.

— **Ce vă cheamă spre cinematograf?**

— Consensul de stare spirituală stabilit la un moment dat în sala de teatru nu se va realiza niciodată într-o sală de cinema. Spectatorul de film păstrează o urmă de luciditate și de îndoială. Lacrima pe care o dăruiește în fiecare seară spectatorilor Dorina Lazăr în spectacolul „Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă”, lacrima aceasta nu o poți bănuși că e „pusă”, că e de glicerină. Ca suprafață de impact, însă, cinematograful este net superior. Poate de aceea am venit uneori spre el. Și ideea că filmul rămîne, în timp. Dar cred că vom vedea din ce în ce mai multe spectacole imprimate pe bandă magnetică și spectatorii le vor revedea la televizor cu plăcerea cu care revăd un film. Am senzația că spre deosebire de omul de teatru, scenaristul nu scrie cu obsesia viltorului. Filmul românesc pare că se pierde în marginalitate. Dacă cineva s-ar întreba peste 50 de ani, ce-l preocupă pe oamenii de azi, piesele ar da un răspuns, filmele cred că nu.

Chiar filmele de care vorbim cu stimă sînt de o greutate medie. Realitatea e abordată aluziv, în timp ce în teatru, chiar parabolic, problemele sînt abordate frontal.

— **Ce ne puteți spune despre colaborarea dumneavoastră cu cinematograful?**

— Ce sentiment îți poate stîmni un film în care îți regăsești doar jumătate din replicile scrise, cealaltă jumătate putînd fi adăugată de oricine? Stai în întinericul sălii, le ascuți, te bucuri că poți roși fără ca ceilalți să observe. Cîte enormități de replică stau sub semnătura ta!

Ar trebui mai multă atenție pentru respectarea textului inițial — de la scenariul literar la decupajul regizoral — iar dacă sînt necesare modificări să se apeleze tot la scenarist.

În filmul românesc nu auzi o replică memorabilă. Nu aș vrea să aud maxime și sentințe, să se vorbească în cugetări, dar caut replica de intersecție, care să mă intereseze, și o găsesc foarte rar. Filmele, mai ales, se opresc la jumătate, la sfert. Tocmai scenele cheie, unde aștepti să explodeze ideea, se dizolvă, se evaporă, se pierd. Multe din lucrurile spuse aici sînt locuri comune, dar am convingerea că trebuie să repetăm obsesiv adevăruri elementare pentru ca abia apoi să tindem să ne înălțăm în zona ideii.

Anchetă realizată de
Marina CONSTANTINESCU

Excepții, dar argumente

O sculptură
nu poate
fi povestită,
o simfonie
nu poate fi pictată.
De ce atunci
un roman filmat?
Pentru că...

Zona cea mai fierbinte a cinematografului, în care se confruntă pasiunile nu numai de aceeași parte a barierei, căci sînt atrași în luptă, alături de cinești sau împotriva lor, scriitorii și critici, istorici literari și esteticieni, teoreticienii al filmului, este aceea a ecranizărilor operelor literare. Ne putem imagina dimensiunile și gravitatea acestor confruntări știind că filmul se hrănește încă în mod copios din literatură — despărțirea definitivă nu s-a produs și nu știm dacă se va produce vreodată — ceea ce excită simțul comparatist, de altfel mereu în stare de alertă, răscolește ierarhiile, atacă sisteme axiologice, îi provoacă aprig pe cei care, din principiu, refuză ideea transferurilor inter-artis-

tice, fiindcă, la urma urmei (au și ei dreptate), o sculptură nu poate fi povestită, o simfonie nu poate fi pictată, o pictură nu poate fi dansată și, atunci, de ce un roman ar putea să fie filmat? Argumentul hotărîtor este acela că filmele care-și extrag materia epică din opere literare importante sînt fatalmente inferioare literaturii de la care au pornit, căci nu-i pot epuiza sensurile și valorile conținute. Cineștii răspund că opera cinematografică nu este o simplă transpunere a celei literare, ci o re-creare a ei în alte coordonate artistice, deci o operă artistică absolut diferită și, prin urmare, necomparabilă.

Confliktele se înmulțesc, opoziția e neînduplecată, dar cineștii, în perpetua lipsă de scenarii substanțiale, continuă să ecranizeze literatura, asumîndu-și toate riscurile.

În zona fierbinte a ecranizărilor există un punct de-a dreptul exploziv: acela al ecranizării pieselor de teatru. Se invocă aici incompatibilitatea de structură între cinema, domeniu al imaginii, și teatru, domeniu al cuvîntului, precum și eșecul răsunător al multor întreprinderi de acest fel.

Teoretic, adversarii ecranizării literaturii dramatice — printre care se numără și mulți cinești — au dreptate. Este greu, dacă nu imposibil, să transferi imaginii forța cuvîntului, să strămuți centrul de greutate de la text la context, de la replică la plan general, din convenție în autentic. Și totuși...

Hamlet al lui Lawrence Olivier și Hamlet al lui Smoktunovski, Richard al III-lea al lui Olivier, Falstaff al lui Welles, Romeo și Julieta al lui Zeffirelli, imblinzirea scorpii cu Taylor și Burton, Electra lui Cacoyannis și Pappas, Unchiul Vanea al lui Mihailov-Koncalovski, Piesă neterminată pentru planină mecanică al celui alalt Mihailov, Nikita — ca și Fără marte, tot al lui, Becket cu O'Toole și Burton, Privește înapoi cu mine, 12 oameni furioși, Servitorul, Lungul drum al zilei către noapte cu Katherine Hepburn, Un tramvai numit dorință cu Marlon Brando și Vivien Leigh, Omul care aduce ploaia cu Katherine Hepburn și Burt Lancaster, și nu multe altele sînt nu numai ecranizări ale unor piese de teatru, dar filme-film, filme în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, filme importante pentru istoria cinematografului. Aici, în aceste filme, imaginea nu anulează, ci înalță cuvîntul, iar cuvîntul nu pervertește, ci încinge, pînă la incandescentă, imaginea. Opera cinematografică adîncește analiza dramatică, insistînd asupra tăcerilor, descriind privirile, descoperind gesturile, modificînd perspectivele. Și în istoria cinematografului naționale, unul din filmele de vîrf este tot o ecranizare a unei piese: *O noapte furtunoasă*... De unde valoarea acestor filme? Din aceea că autorii și interpreții acestora aveau ceva al lor de spus despre lumea creată de autorii de teatru, îmbogățind-o cu propriile idei, obsesii, credințe, adevăruri.

Acestea sînt excepții, se va spune. Excepții, dar argumente. Excepțiile devin reguli, iar, pentru moment, cele mai bune filme par a fi totuși ecranizările după piese de teatru. Cît de relative sînt regulile absolute ale artei...

Dumitru SOLOMON

Confesiunea unui cineast care nu face ecranizări

„Uite-l, nu e... uită-te mai atent!”
(De-aș fi Harap Alb)

Mai întâi a fost imaginea

— **L**ucrați acum, stimate Ion Popescu Gopo, la un film „Inspirat”, cum se spune, de Ion Creangă — *Pungața cu doi... galbeni*, revenind la un scriitor care v-a captivat adesea, inclusiv în momentele de vîrf ale filmografiei personale, ca *De-aș fi Harap Alb*. Ce vă aduce mereu în această matcă... literară?

Ce-a fost la început? Cuvîntul?!

Ion Popescu Gopo: Îmi dați voie să încep în stilul filmelor mele de desen animat, adică ab origine.

— **Deci o Scurtă istorie.**

— Da, pentru că totdeauna se pune întrebarea ce-a fost întâi, ce-a fost la început: fapta sau cuvîntul? În virtutea unei surse cunoscute, se răspunde de obicei că la început a fost cuvîntul. Dar cuvîntul trebuia să nu nească ceva și eu cred că la început a fost fapta, a fost obiectul, a fost gestul. Pe urmă a venit cuvîntul care s-a numit și primele povești au fost niște istorisiri ale unor fapte — istoriri de multe ori fantazate — fantazate poetic, fantazate eroic, fantazate comic. După aceea sau totodată oamenii au simțit nevoia și plăcerea să mimeze, iar cu mimarea începe simbolul, începe semnul, urmează întipărirea și apăsarea semnului, ceea ce înseamnă scrierea și, mai încoace, să-nădă peste multe trepte pentru care ne

**Un soare care,
supraîncălzit,
strănută și astfel
apar planetele,
e un umor
mucalit,
românesc.
zicea Steinberg**

cerem scuze — cinematograful.

— **Vezi filmul Șapte arte.**

— Vezi și filmul **Șapte arte**, deși acolo n-am reprezentat prea bine literatura, am redus-o la două litere, ieșite din cele două măști, ale tragediei și comediei.

— **Ce-ai spus pînă acum e un mod ocolit de a declara că nu porniți propriu-zis de la literatură, nici atunci cînd faceți ceea ce numim „ecranizări”? Socotiți că filmul trebuie să descopere ce a fost înaintea cuvîntului?**

— De exemplu, unul dintre basmele lui Ion Creangă care m-a frămîntat cel mai mult e acela pe care l-ați citat, „Povestea lui Harap Alb”. Am început prin a mă întreba de ce se numește eroul Harap Alb? L-am citit pe George Călinescu, l-am citit pe mulți alți comentatori care încearcă să explice de unde vine și care e sensul acestei denumiri. Ei spun că e vorba de un fel de scutier, cum existau prin secolul al XVII-lea, scutieri care erau de obicei negri, în timp ce eroul din basmul nostru e un scutier alb. Mie mi se pare că altceva a vrut să spună Creangă și că Harap Alb înseamnă alb-negru și „uite-l, nu e”, adică ce vezi nu este cu adevărat, uită-te mai atent! Înseamnă și „lae ori bălaie”, înseamnă și „cioară vopsită”. Inșuși titlul filmului m-a trimis la întrebarea-mirare „și dacă nu este așa?”! Iar de la „putea să nu fie așa”, am ajuns la *De-aș fi Harap Alb*, cum mi-am intitulat filmul.

**Scenariile ascunse ale
humuleșteanului**

Ion Popescu Gopo: De la bun început, mi-am dat seama că tatăl lui Harap Alb, craiul, îl sfătuiește pe mezinul care pleacă la drum să se ferească de cineva, pe care el, craiul, îl cunoaște. Craiul știe că pe acel drum anume feciorul său va fi amenințat de un pericol, din partea omului spin sau a omului roșu. Toți criticii interpre-



O poveste secundă, o filozofie încifrată în basm
(Povestea dragostei, cu Victoria Mierlescu și Diana Lupescu)

tează această premoniție ca referindu-se vag la „oamenii însemnați”. E o explicație pe din afara textului. În basmul lui Creangă, craii știu precis că drumul fiului său, care încă nu se numește Harap Alb, trece prin împărăția Spinului și știu că Spinul se va răzbuna pe el, pe Crai, chinându-l fiul. O să spunei că-i o invenție a mea. Nu, sugestia există în textul lui Creangă, dar neobservată. Când Spinul se adresează eroului nostru, îi spune: „Pui de viperă!” Deci se referă la tatăl lui. Deci „Spinul” între ghilimele (am cunoscut pe cineva numit Spinul și era mai pârșos decât un lup), spinul din poveste este fiul unui fost crai care domnește într-o împărăție jefuită și distrusă. Dacă vă amintiți, am făcut în film, cu un important concurs scenografic, acea întindere pustie și însingurată, inspirată din tablourile lui Bruegel, cu spinzurați și cu masa ospățului final răvășită.

— Pustire de care e vinovat tatăl lui Harap Alb, din timpul unui război care a avut loc încă înainte de începutul basmului și care se va repeta în film, în final.

— Da, eu am construit o poveste secundă, pe sub aceea a lui Creangă, sondând în toate părțile, pentru a descoperi de unde vin firele basmului care nu-l deloc atât de simplu cum pare. Și mai sînt și alte noduri foarte complicate, încifrate, ermetice aproape prin semnificațiile lor, cum se întîmplă și în celelalte povești ale humuleșteanului. În genere, mie mi se pare că imaginea unui Creangă autor de abecedare și de basme pentru copii, povestitor popular hitru și mucalit este o imagine minimalizatoare. Eu nu pot să cred că Eminescu era atât de bun prieten cu Creangă și se întîlnia cu el, numai pentru că avea în față înfrunzirea țărânului român cu care-i plăcea să bea împreună. Nu se poate. E adevărat că Ion Creangă trebuie să fi avut un haz nebun la astfel de întîlniri, e adevărat că Eminescu se afla atunci într-un mo-

ment de mare singurătate, e adevărat că în Moldova vinul era foarte bun. Dar îmi este imposibil să cred că un om de inteligență și cultura lui Eminescu putea să stea de vorbă atîta timp și în atîtea rînduri cu ceea ce înțelegem a fi fost un hitru.

— Decl...

Ce-și vorbeau Eminescu și Creangă la Bolta Rece?

Ion Popescu Gopo: Trebuie să fi fost ceva la mijloc care-l electriza pe Eminescu, în ordinea filozofică a gândirii lui, chiar dacă în cazul lui Creangă nu era deloc vorba de etalarea vreunor surse bibliografice rare, ci interveneau probabil intuiții geniale, cu totul surprinzătoare sau bizare, ale legilor ascunse ale existenței și ale universului.

— De pildă?

— Asta-i un scenariu la care nu m-am gândit destul, n-am reușit să avansez prea mult în el, poate nici nu-l genul meu. Deocamdată caut în continuare scenariile pe care Creangă le-a transformat în basme, în povești. De pildă, am găsit, după cum știți, „Fata babei și fata moșneagului”, din care am făcut filmul *Maria Mirabela*. Este, la suprafață, comportarea bună și comportarea rea a copiilor, în relația cu cei doi părinți. Și fetele pleacă în lume. Cu ce se întîlnesc ele? Citesc pe Călinescu și constat că el nu spune nimic despre asta. Nu spune cu ce se întîlnesc fetele și ce semnificație au întîlnirile. Fetele se întîlnesc cu o fîntînă, cu un pom plin de omizi și cu un cuptor părăsit. Dar pe unde merg ele, pentru că o fîntînă și un pom pot să întîlnească pe drum, dar un cuptor nu. Deci e vorba de simboluri, mai mult, ca în orice basm adevărat, intervine un cifru. Cuptorul e focul, fîntîna e apa, omizile și copacul sînt aerul, întrucît copacul căruia i se mănîncă frunzele moare — nu are aer. Creangă lucrează cu cele trei

elemente esențiale ale vieții, cu care se joacă metamorfozându-le, cum mi-am permis și eu să mă joc mai departe, ecranizînd basmul în musicalul pe care l-am pomenit.

— Nu apare, totuși, un risc asupra cărului Călinescu atrage atenția în „Estetica basmului”, atunci cînd materializați simbolurile și le transformați într-o alegorie explicită?

— Dar eu nu „materializez” simbolurile, le traduc în alt limbaj și le caut un sens primordial.

— Uneori, vi se întîmplă să materializați simbolurile, ca în *POVEȘTEA DRAGOSTEI*, după „Povestea porcului” unde pielea de porc devine un costum de cosmonaut.

— De aceea nici nu l-am mai spus „Povestea porcului”. Dar jur că *Povestea dragostei* este „Povestea porcului”.

— Ați transformat basmul într-un joc alegoric.

— Într-o cercetare modernă, zic eu. Jocul fanteziei, nu e o creație?

— O creație care, ca întotdeauna, poate fi vulnerabilă, de pildă cînd înfățișezi vehiculul cu care circulă eroii ca un car țărănesc de lemn cu dispozitive de automobile, metamorfozare care parcă ne scoate din basm și ne plimbă printr-un muzeu al inventivității țărănești tradiționale.

— De ce ne scoate din basm? Poate vă supără realismul recuzitei, dar fără realism în cinema nu se poate. Și apoi totul e vulnerabil în artă și în viață, mai ales lucrurile ieșite din comun, supără, șochează, nedumeresc. Să luăm un alt exemplu tot din „Povestea porcului”: „Creștea într-un an cît altul în zece”. Ce înseamnă asta?

— E o expresie, în oralitatea lui Creangă, care nu trebuie luată la propriu, ad litteram.

— Bine, n-o iau pe asta. Dar ce înseamnă, dacă eroul trăia într-o piele de porc, și cînd i s-a luat pielea n-ai mai putut să trăiești? Înseamnă că avea un regim special de trai.

— Și ați făcut din el un extraterestru.

— Dacă în poeziile lui Eminescu sînt întîlnite atîtea prefigurări ale gândirii și înțîfîșii moderne, ca și la alte genii ar tistice ale umanității, care l-au antici pat pe Einstein — „La steaua care-i răsărit/ E-o cale atît de lungă...” — și nu numai prefigurări, ci și certitudini fiindcă știm pozitiv că Eminescu studiat filozofia și științele cu o mar pasiune, poate că el, discuta cu Creangă pe aceste teme. Iar Creangă avea propriile lui ipoteze, în alt registru, o filozofie încifrată în basme, și e i-o fi spus savantul lui său conlocutor:

— Lasă-le așa! Cum spun și eu cu filmele: — Lasă-le așa! Sau, mă întret dacă venea Eminescu la Creangă și spunea: — Știi tu ce-ai scris aici? Și tu cine este fîntîna sau ce reprezintă cuptorul sau ce înseamnă „repede cîndul, ori ca vîntul”? Iar Creangă s va fi eschivat uneori de la discuții speriat: — Dacă află Titu Maiorescu și zice că nu e bine? Și nu-mi aprob basmul, că eu, zice el, sînt un prost: trebuie să rămîn povestitorul popora inocent.

Între două continente

— Comentîndu-se, mai ales, des nele dumneavoastră animate, s-a vo

bit deseori despre specificul umorului românesc.

Ion Popescu Gopo: Am avut o ocazie fericită în viața mea, când eram în Italia, să-l întâlnesc pe Cesare Zavattini. I-am spus că am trei filme de desen animat și că mi-ar face plăcere să le vadă. Zavattini m-a primit, dar mă prevenise, să nu mă supăr, că are și un musafir acasă în după-amiaza aceea. Era Saoul Steinberg, unul dintre primii trei caricaturisti ai Americii, originar din Braila. Le-am arătat amândorura filmele — trec peste complimente și rețin din discuție observația lui Steinberg despre umorul românesc, care ar sta, după el, și la baza succesului său de caricaturist american. — Cum e umorul românesc? I-am întrebat. — Foarte simplu, mi-a spus el. E aerul ăsta mucalit și gluma spusă sub mustață, adică mult mai mult decît vrea autorul să arate la prima vedere. Umorul nostru este adînc și frumos, prin meditația pe care o ascunde. Cînd faci dumeata, în *Scurta istorie*, un soare care, supraîncălzit, strănută și astfel apar planetele, e un umor mucalit, românesc, zice Steinbeck.

— Și astfel ajungem la ce faceți acum: **PUNGUȚA CU DOI... GALBENI.**

— În *Punguța cu doi galbeni*, folosesc aceeași tehnică, aceeași metodă de analiză a povestirii lui Creangă, ca și în trecut. Cînd m-am apucat să fac filmul, mi-am zis: — Cocoșul găsește o punguță și nu întreabă a cui este. Zice doar în sinea lui: — E-a mea! Deci, de la început...

— **Sînteți obsedat de acest cuvînt: „Început”.**

— N-am ce-i face, asta e. Deci, de la început, ar fi însemnat să pornim filmul greșit. Logic și moral, este să dai *punguța* înapoi, celui cărui îi aparține. În genere, dacă te limitezi la litera scrisă, te întrebî unde e Creangă în toată povestea asta, care-s bazele fabulației?

Pe ulița mică și pe ulița mare

Ion Popescu Gopo: Soluția, în fața acestei dificultăți, am aflat-o întorcîndu-mă din nou la călăială scenariu, din existența reală a lui Creangă, care întreba întotdeauna la „Junimea”, cînd își întreținea audiența, mai mult sau mai puțin aristocratică, cu snoavele și poveștile sale, scrise sau nescrise, întreba pe cei din sală: — Cum s-o spun pe asta? Pe *ulița mare* sau pe *ulița mică*? Avea deci mai multe variante. Unele erau mai... erotice sau chiar mai mult decît erotice, altele erau simple, mai naive, dar toate erau variante ale aceluiași povești.

— **Creangă era propriul său adaptator.**

— De pildă, într-o variantă — de data aceasta eu fiind adaptatorul, încurajat post mortem de scriitor — „*Punguța cu doi bani*” pare să spună că a fost odată un boier, care ura de moarte pe un fel de „crai” — cocoșul fiind craiul — care-i făcea curte fetei lui sau nevestei lui. Era, cum spunea tatăl-meu „craidonul” de pe vremuri, iar „craii” aceștia erau „cocoșii” și n-o să puteți spune, cel puțin de data aceasta, că materializez inoportun, este pur și simplu o traducere sau chiar o simplă lectură a sensurilor din basm. În această lectură,

descoperim deci pe cocoșul pîntenat, *punguța* cu doi bani nemăitrebînd să vă explic ce era. Asta spunînd povestea „pe ulița mică”.

— **Dar dumneavoastră faceți filmul pe „ulița mare”.**

— Un film pentru *ulița mare*, de o oră și jumătate, un film cu actori, dar și cu păpuși și desene animate. „Moșul”, pentru că denumirile sînt și acum convenționale, e Ion Lucian, iar „baba” Draga Olteanu-Matei. Un moș și o babă care nu mai sînt țărani pastoralii desprînși din icoanele tradiționale, ca în *Povestea dragostei*. Am făcut de data asta un moșneag care este un meseriaș, iar el, moșul și baba, trăiesc la marginea unui orașel. El este un tip care ciocănește toată ziua și face cocoși de tablă, din cei ce se pun pe casele oamenilor. Cît despre găina babei, ea s-a îndrăgostit de cocoșul de tablă al moșneagului. Fructul iubirii lor fiind un ou — jumătate tablă, jumătate ou. Și se naște un cocoș — jumătate tablă, jumătate cocoș adevărat. Ar fi fost prea naiv să fac un cocoș obișnuit care la rîndul lui să facă ceea ce face, neobișnuit, cocoșul din basm. N-am putut să procedez ca într-un desen animat sau ca la teatrul de păpuși. Am construit un cocoș neobișnuit care poate să înghită Marea Neagră, toată. El e aruncat în fîntînă, ca la Creangă, dar nu-l arăt cum iese de acolo umflat și mare, după ce a secat acea fîntînă. Cocoșul rămîne de aceeași dimensiuni, în schimb vedem cum seacă apa din fîntînă, din toate fîntînile din sat, din toate sticlele și toate paharele dispăre apa, din Marea Neagră la fel. Rîurile și fluviile seacă și pămîntul rămîne fără apă. Bineînțeles, totul în notă hazlie, modernă, dacă nu chiar parodică. De aceea am complicat povestea, am dat o proprietate anume și *punguței*. *Punguța* cu doi bani nu e pur și simplu găsită și însușită. Ea e oferită de o zîna bună, moșului, pe baza unui rămasăg, cu posibilitatea de a fi cîștigată. Zîna bună, fermecată, e Angela Similea (în paranteză fie zis, o actriță formidabilă, e o mare pierdere pentru cinematografie că n-a solicitat-o mai din vreme, dar mai are destul timp). Soțul zînei e un zmeu plictisit de lectura basmelor în care el e tot timpul bătut. Bineînțeles, zmeul acesta, soț al zînei, e Florin Piersic, care din Făt-Frumos a ajuns contrariul său.

Un filozof printre cineaști

— **Această parodie tandră și fastă are și ea momente muzicale, ca DE-AȘ FI HARAP ALB sau MARIA, MIRABELA?**

— Are multe și bune momente muzicale, compuse de Marius Teicu. Este, de fapt, un musical, un film pentru copii și nu numai. Deși nu mă întrebați, vă spun că-mi place ce fac, și-mi place ce-am făcut pînă acum. De multe ori mă descopăr în întrecere sau în rivalitate sau în invidie cu unii colegi. E o greșeală foarte mare — invidia. Pentru că eu nu fac filme cum fac colegii mei. Dacă ar fi o întrecere sportivă, eu nu m-aș înscrie la aceleași probe ca Sergiu Nicolaescu sau Mircea Daneliuc sau Dan Pîta sau Gheorghe Vitanidis. Nu merg pe epic sau pe romanesc, nu urmăresc psihologia realistă sau parabola. Culoarul pe care merg eu — pe care dumea-

voastră, criticii, ar trebui să-l numiți. — ar putea fi basmul, fantastul, caricatura sau parafraza, parodia sau altceva care le-ar cuprinde pe toate, nu știu ce. Nu fac nici ecranizări, cum fac colegii mei Elisabeta Bostan sau Gheorghe Naghi. Eu interpretez niște basme ca un copil care le citește și încearcă să le repovestească, cu un gînd poetic sau, în secret, filozofic. Mă socot un mare amator de filozofie, dar n-am realizat decît parțial visurile care mă frămîntă.

— **Eroli din PUNGUȚA CU DOI GALBENI cunosc și ei dinainte basmul, ca în DE-AȘ FI HARAP ALB?**

— Tot timpul se referă la basm, dar rămîne de văzut cum se vor descurca cu neprevăzutul. Zîna-i spune Zmeului că ea respectă basmele și el îi răspunde: — Să văd cum te descurci cu „*Punguța cu doi bani*”. Fiindcă intervin și alte personaje, din alte basme, care traversează această poveste și încurcă lucrurile, pun mina pe *punguță*, o joacă la cărți ș.a.m.d.

— **Există și o morală în toate acestea?**

— Se poate basm fără morală? Zîna bună îi lasă banii moșneagului, cei doi bani de aur — pentru că a cîștigat rămasăgului, iar „baba ta/ nu e alta ca ea”. Cît despre cocoș — „Pîntenatul, pentru fapte, merită să fie om/ iar de-o fi să umble creanga/ să-l numiți lon”.

— **Vă mulțumim, Ion Popescu Gopo.**

Valerian SAVA

„De fapt, un musical, un film pentru copii, dar nu numai”...
(Zîna — Angela Similea — din *Punguța cu doi galbeni*)



„Necuvintele...” animate

O imagine pozitivă și una negativă, suprapuse perfect, se anulează. O ușoară deplasare prin translație laterală și puțin în jos, creează senzația de relief. Poate că așa se întâmplă și cu animația care, depășind suprapunerea pe imaginea literară începe să aibă relief și viață.

Frumusețea artei animației constă în puterea ei de a visa, inventând o altă lume, iar literatura este pentru mine stimulul, punctul de sprijin în lungul și anevoiosul drum către această lume.

Opera fiecărui scriitor sugerează o anumită dominantă tonală. În poezia lui Bacovia, plumburiul dialoghează

...., **Plumburiul,**
dialogînd
cu galbenul
bolnav
și violetul
tragic...



Bineînțeles, există ecranizări și în animație!
(*Prințul fericit* de Ion Truică, după Oscar Wilde)

cu galbenul bolnav și violetul tragic. lumea lui Cervantes este o continuă opoziție a veșmintelor albastre ale lui Don Quijote față de cele violete ale nobililor și o discretă armonie cu cele ale lui Sancho Panza; universul lui Hans Christian Andersen, din filmul **Carnavalul**, rezultă din opoziția albului imaculat și a tonurilor pastelate față de violența cromatică a roșului, oranjului, violetului; pentru **Prințul fericit** de Oscar Wilde, am simțit nevoia unei ambianțe cețoase redată prin tonalitățile grave ale verdelui de China,

prin umbra arsă, neagră, luminată de scilipiri de alb și auriu; cromatică din **Remember** — după „Necuvintele” lui Nichita Stănescu — face să dialogheze galben-verzeul cu albastrul violet.

În **Carnavalul**, contrastul plastic al filmului este obținut prin opoziția caracterelor și formelor care populează carnavalul și care sînt tratate expresionist, în culori violente, subliniind sobrietatea figurii fetiței, o ființă fără vîrstă, palidă, cu ochi mari albaștri, îmbrăcată în haine sărăcicioase, de

culoarea albastrului de Prusia. Albul constituie fundalul acțiunii pe care se detașează fetița și celelalte personaje. Formele plastice (cerul, clădirea, copacii) sînt sugerate prin fragilitatea dantelei, cu ajutorul căreia este realizat decorul.

Deși nu este o ecranizare, filmul **Rovine** păstrează ecouri din suflul poetic eminescian, din „Scrisoarea a III-a”. Infruntarea celor două forțe armate — românii și turcii — am imaginat-o ca opoziția elementară a două esențiale: albul și negrul. Intervine și o tonalitate de roșu, care colorează săgețile incendiare, casele arzînd, amplificînd tensiunea cromatică a filmului. „Rîul-ramul” sînt elemente principale în dramaturgia filmului, ele fiind mereu alături de români în toate momentele bătăliei, prefigurînd biruința.

Fiecare operă literară îmi sugerează și un anumit ritm. La Andersen, în **Carnavalul**, am imaginat un ritm lent, cursiv, monoton, ca o continuă pregătire a sfîrșitului tragic. În **Crepuscul** (Bacovia), alternanța ritmică este violentă; ritmului monoton îi este opus altul agresiv, care dă filmului o stare de încordare permanentă. Victor Iliu spunea că ritmul filmului românesc trebuie să fie asemănător celui de baladă; pentru **Rovine**, am căutat un ritm baladesc, opunînd ritmului trepidant al înalțării armatei fără număr a turcilor, așteptarea calmă, aproape impietrită a oștii române.

Fiecare scriere literară sugerează și o ambianță sonoră, un anumit fel de instrumente muzicale, prezența sau absența vocii umane în coral sau recitativ. Zgomotele pot fi și ele diferite în raport cu sursa literară: monotone, directe (**Crepuscul**), triste, divers complicate, dureroase (**Carnavalul**), pure, diafane, metaforice (**Remember**), concrete, directe, violente (**Marea zldire** și **Balada lui Tudor**), tensionate, contrastante, incisive (**Rovine**). Un anumit suflu, atmosfera, climatul trebuie simțit de compozitor. Dacă am reușit ceea ce mi-am propus în **Hidalgo**, **Carnaval**, **Marea zldire**, acest lucru se datorează în mare măsură inspiratelor partituri muzicale scrise de compozitorul Radu Șerban.

Trăsătura de unire între literatură și film o descopăr, așadar, în lumea culorilor și a ritmurilor, care îmi indică structura de rezistență a filmului. Astfel, literatura este o capcană, atunci cînd rămînem robii ei, copleșiți de dimensiunea autorului sau a operei și nu ne propunem să facem altceva, adică o operă cinematografică.

Ion TRUICĂ

Nimeni nu m-a împiedicat să fiu mai bună

Pornind de la experiența dumneavoastră, stimată Irina Petrescu, e mai ușor sau mai greu de adus pe ecran un personaj cu „tre-cut” literar?

— Din fericire nu mi-am pus nicio dată această întrebare. Nu știu. Nu-mi dau seama. Decît, poate, că e mai greu de citit liber, fără idei preconcepute o dramatizare, decît un scenariu original. Presupun. O carte foarte iubită va fi întotdeauna pentru mine un handicap în stabilirea relației perfecte cu regizorul. Încrederea, abandonul, surpriza vor fi întotdeauna vegheate și conduse de scriitor — un stăpîn în plus...

De fapt, însă, nu știu. Nici Titus Popovici, nici Eugen Barbu, nici Alexandru Ivasiuc nu m-au împiedicat să fiu mai bună sau mai rea decît am decis împreună cu regizorul că se poate. Cît despre Hortensia Papadat Bengescu... Așa că la întrebare nu pot să răspund decît cu puncte puncte.

— Ce personaj literar ați fi vrut să aduceți pe ecran?

— Nu un personaj, ci o carte: „Cartea milionarului” de Ștefan Bănuțescu. Sau dacă aș fi cu 10 ani mai tînără, „Vestibul” de Alexandru Ivasiuc sau „Refugii” de Augustin Buzura.

„Succesul — zice Alexandru Ivasiuc în „Pro domo” — e mai sigur în ecranizarea unui roman decît a unei piese de teatru, pentru că filmul, ca și romanul, urmărește detaliul, pe cînd teatrul este marele domeniu al cuvîntului, aproape ca și poezia”



Foșnetul rochiilor de epocă

Deseori eroinele cărților citite trăiesc cu noi în timpul lecturii. Dacă textul ne ajută, le facem să prindă trup, ochi. Le facem vii. Unele rămîn mereu în noi, altele dispar curînd. Depinde de noi și de scriitor.

M-am întîlnit cu multe eroine ale istoriei sau literaturii noastre urmînd să le creez costumele pentru film. Doamna Stanca din **Mihai Viteazul**. Mara și Sida din **Dincolo de pod**, Ella lui Camil Petrescu din filmul **Între oglinzi paralele**, **Adela** lui Ibrăileanu în recenta ecranizare a lui Mircea Verolui... Dar, în același timp, aceste eroine se întîlneau și cu spectatorii, care le aveau bine cunoscute în mintea lor.

Filmul, cu capacitatea lui de vizualizare, putea să facă întreagă, sensibilă, concretă, imaginea eroinei din roman, dar putea în același timp să-i dea o mișcare de translație sufletească, dezamăgînd poate așteptarea spectatorului.

Personajele unui roman ecranizat nu mai tîn în mod strict de contextul lor literar. Ele tîn, mai degrabă, de

unghiul în care se așează regizorul ca să „cinematografizeze” opera și deci personajele ei.

Între cititori și text se naște o confidență. Din lectura unei cărți iei, reții ceea ce-ți este propriu. Ecranul, însă, te constrînge. Îți oferă fără milă o unică viziune a lumii cărții citite. Și dacă această lume n-a fost și lumea ta la citirea cărții, nu ești de acord cu ea. Există o cheie uneori, o permanență care adună în ea tot ce poate fi înțelegere, un orizont de așteptare, pe care dacă te înscrii, spectatorii sînt prinși, aderă la imaginea propusă. Această cheie o dețin regizorii de talent. Lucrînd cu ei te simți atrasă în albia lor și capacitatea de a găsi sensul personajului și prin costum devine mai ușoară. Dacă poți să obții acel echilibru (nu înțeleg prin aceasta neapărat sobrietate) și dacă reușești ca majoritatea spectatorilor la întîlnirea cu personajul să și-l recunoască pe al lor, înseamnă că ai cîștigat. Și un asemenea cîștig rămîne o bucurie pentru totdeauna.

Crearea unui personaj începe în film, ca și în roman, de la costum (Elena Albu)



Hortensia GEORGESCU

Cum se simte... „atroce” regizorul de film printre muze

istorisire:

...Am trecut deunăzi pe la prietenul meu pictorul. După ce am sunat îndelung, mi-a deschis, în fine, cu aerul lui încurcat, ca de fiecare dată când îl deranjez de la lucru. Intocmai, bluza pătată proaspăt de culori, ochelarii pe vârful nasului, nervos și răvășit... Era omul pesemne în turbionul creației. Intr-adevăr: „Iartă-mă, dragă, dar tocmai termin tabloul ăsta; presupun că vezi și singur că e plasticizarea Simfoniei a 3-a de Enescu. Nu-mi vād capul de treabă, termenul bate la uşă și Uniunea mi-a comandat de-acum și quartetul nr. 2 în sol major...”

N-am primit să-mi facă promisa ca-nea și m-am retras grabnic înțelegându-i presanta situație. Vrînd să-l anticipez tabloul, am trecut pe la biblioteca Uniunii compozitorilor, în căutarea numitului quartet. Aici, taman mă întâlnesc cu prietenul meu compozitorul. Era foarte aferat și purta sub braț un teanc de hirtie imprimată cu portative încă goale: „Te rog să mă scuzi că nu putem merge la o bere, dar,

**Idealul regizorului:
un film care
să nu poată
fi povestit**

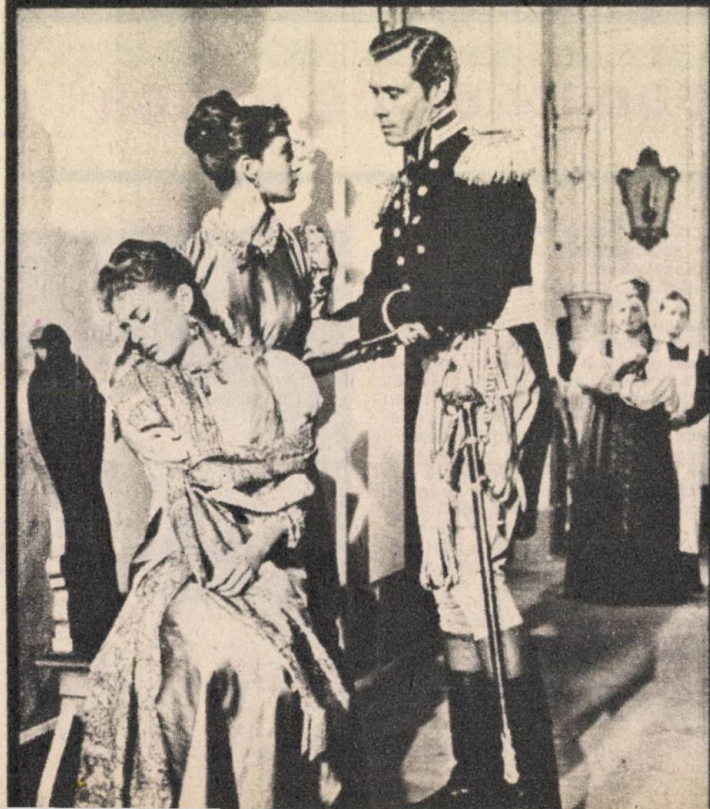
uite — și-mi arată teancul — trebuie pînă la 15 să le imprim cu simfonia „Carului cu boi” grigorescian; și nu oricare, ci tocmai cel de pe peretele frontal al sectorului Grigorescu de la muzeu. Acum am primit comanda și dacă-mi iese, îți dai seama ce serie de „muzicalizări” de „Care”... urmează. Deci, servus!”

Istorisire, desigur, fantezistă. Dar fantazarea e citeodată revelantă. Absurdul ei e o reducere la absurd, care pune întrebarea: de ce pare atît de

normal să „ecranizezi”... „La Medeleni”, de pildă? E oare filmul atît de înfeudat suzeranității literaturii? E doar interpretul a ceea ce a creat odată arta scrisului? Ce roman adevărat, nu digest derizoriu, s-a scris „după un film” de...? Spectacol, desigur, ca și teatrul care e demult robul literii scrise. Prin aceasta e doar „interpretare”? „Ecranizările” acestea care fie, cum zice lumea, „n-au nimic comun” cu cartea „x” de „y”, fie „nu se ridică” la ținuta literaturii lui „z”, nu sînt altceva decît cutii de conserve de literatură condensată sau simplificată pentru uzul celor grăbiți care n-au timp să citească? „Instant story” pentru zile goale? De unde această incăpăținare a filmului de a întruchipa ceea ce e doar arta îngemănării cu-vintelor? De ce acest chin al lui Sisif cînd rezultatul oricărui „Război și Pace” e totuși o biată peliculă într-o cutie? Pentru ce această blamabilă depozedare (pentru cel slabi de în-ger) de bucuria lecturării și a relecturării, singura pe care poate să o dea o carte? Nu cumva e aici filmul, filmul care totuși a dat **Potemkin** și **Cetățeanul Kane**, aliatul perfid al celui mai banal comercialism? Sau e doar aspirantul neconsolat la tăria înălțimilor populate de adevăratele muze? Și, ce să mai vorbim... literatură și film... alăturarea duce la aceeași chestiune atroce: e filmul o artă?

Stadiul acela de mic roman care e scenariul, denumit „literar” cu o amară precizare, stadiu incipient al oricărui film, nu e tot un memento la o parazită dependentă, dependentă în folosul nimănui: nici un scenariu nu a fost literatură și nici un digest-cinema nu poate înlocui o carte. Desigur, există **Vechiul și Noul**, există **Opt și jumătate**... există filmele admirabile ale realizatorilor ce regizînd „scenarii literare” sau chiar „ecranizînd”, au căutat evadarea din literatură pentru a-și comunica propria poveste, pe care n-o putea transmite decît un film adevărat. Un film care să nu mai poată fi povestit în cuvintele nici unei literaturi. Sînt rare aceste filme. Uneori le vedem la cinematecă. Unii le numesc „filme de artă”. Dar de ce alții nu numesc „Salambô”, „roman de artă”?... Sau „a 7-a” — „simfonie de artă”? Atroce chestiune. Privesc la Tîrgu-Jiu Arcul lui Brîncuși numit „Poarta Sărutului” și mă gîndesc că mi-ar fi indiferent azi dacă ar fi fost inspirat de „Dorința” eminesciană sau de „Für Elise”. Cum mi-e absolut indiferentă expoziția aceea de tablouri ce l-a inspirat pe Musorgski. Iar „Coloana Infinită” a lui Olah rămîne un titlu la o muzică de Olah. Autonomia unor arte... Dar filmul?... Chestiunea e atroce.

Două — cele mai cunoscute — dintre versiunile cinematografice ale romanului lui Tolstoi: *Război și Pace* în regia lui King Vidor cu Anna Maria Ferrero și Mel Ferrer



Cum se simte „bine“ scriitorul (cititorul) la cinema

Al citit cartea? Nu, am văzut filmul! — Iată un dialog (oare pentru cine bate clopotul acesta?) care în simplitatea lui adăpostește germele unei probleme extrem de complicate. Poate filmul să devină un concurent, chiar îndatorat dar concurent, al literaturii? Într-o lume, într-un sistem de valori, cu puține, cu foarte puține necesități de ordin spiritual, acest tinăr concurent al maletuoasei dar plină de riduri doamne care este literatura are toate șansele să o facă. Ba chiar mai mult, obligația. Dar nu trăim într-o asemenea lume. Sau nu trăim încă. Literatura își păstrează cu mîndrie și justificat imperialismul proprietății asupra sufletelor noastre, de scriitori și cititori. Ca atare, trebuie să recunoaștem că uneori mai avem, totuși, cite o escapadă în altă lume, aceea a imaginii, dar mai întotdeauna căutăm același lucru—limbajul, expresia, trama, personajele de tip literar, adică exact ceea ce ne trebuie pentru „a ne simți bine“.

Am mai spus, o mai spun, „ca să te simți bine“, adică să te afli într-o stare de conservare a energiei, de echilibru, trebuie ca în viață să renunți la cunoaștere și să cauți doar recunoașterea. Cunoașterea cere consum de energie, implică o doză de imprevizibil. Imprevizibilul tulbură, sperie. De la această deducție pornind, încep să pricep că filmele care vor avea întotdeauna un succes asigurat, săli pline, vor fi acelea care nu vor spune decît lucruri dinainte știute. Cele care ne vor face să ne recunoaștem, care vor trezi în noi nu sentimente, trăiri, emoții neștiute, ci sentimente, trăiri, emoții vechi.

Așa se face că anumite filme nu sînt altceva decît posibilități de amintit. Ecranizările sînt anume făcute spre a aminti. Mai bine spus, spre a reaminti, pentru că dacă mă gîndesc, cartea este întîia amintire, primul vis. Filmul este un vis în vis, o re-amin-tire. În acest moment, apare o contradicție. Cei care se duc la film pentru că au citit cartea ies din sala de spectacol cu o expresie ușor stupefiată. Ceea ce au văzut e totuși doar un film, un film oarecare și nu Filmul pe care imaginația proprie, cea mai productivă casă de filme, l-a regizat, proiectat pe ecranul din spatele frunții. Filmul care de cele mai multe ori s-a amestecat chiar neașteptat de mult în și cu viața proprie. Dacă se întîmplă invers, caz mult mai rar, ca filmul să preceadă lectura, dezamăgirea, uimirea, stupefacția sînt tot atîtea ghiulele legate de piciorul Pegasului ce l-a slujit pe bietul scriitor.

Îmi amintesc de două exemple celebre în ceea ce privește ecranizările: *Război și pace*, versiunile americană și sovietică, și *Cenușă și diamant* al lui Wajda, ecranizarea unei cărți mai

**Idealul scriitorului:
cea mai
productivă
casă de filme-
imaginația proprie**

puțin cunoscută, dar tradusă în românește sub același titlu. Autorul este Jerzy Andrejewski. Dacă în primul caz șansa spectatorului de a fi citit romanul înainte de a vedea filmul era destul de mare, în cel de-al doilea, șansa este inexistentă. Cartea lui Andrejewski a apărut în românește după prezentarea cu enorm succes a peliculei semnate de Wajda, iar apariția ei s-a datorat în mare parte acestui succes.

Un film m-a înspăimîntat, celălalt mi-a dat simțămîntul zădărniciilor. Filmul lui King Vidor era o adaptare la un gust cu care nu aveam prea multe în comun, cel al lui Bondarciuk se străduia să fie o copie, fidelă, dar copie. Or, copiile au cel mult meritul popularizării și avînd aproape celebrul roman, spectatorul se oprea la a compara, fără ca măcar să-și închipuie eventualele virtuți artistice de

sine stătătoare ale peliculei cinematografice.

În cazul filmului lui Wajda, lucrurile capătă o altă dimensiune. Nu realitatea cărții era cea care se impunea, ci punctul de vedere, reflexul în oglinda specifică a gîndirii artistice alît de personale ce se cheamă Wajda. Cartea avea drumul ei, încilcit, prea dator peisajului local, filmul nu doar se depărta, ci își înscria propriul drum. De aceea nici nu cred că se poate spune că filmul acesta ar fi o ecranizare a operei romancierului Andrejewski. Legătura dintre aceste două creații este asemeni cu aceea ce se poate stabili între un avion și un fluture: amîndoi zboară. Dar principiile zborului lor sînt deosebite.

Ajungînd la acest secret al lui Polichinelle, cred că am spus tot ce credeam că am de spus. Într-o formă mai puțin aluzivă, situația stă cam așa: există două arte diferite, cu limbajul și cadrul lor emoțional specific și dacă pînă acum s-au tot făcut filme pornindu-se de la cărți, mai că îmi vine să cred că în curînd se vor scrie romane inspirate din film. Viață ca-n filme există deja. A început să apară și literatură asemeni. Cred că întrebarea de la început va continua în deceniile ce vin cu o altă la fel de îngrijorătoare: ai văzut filmul? Nu, am citit cartea! Rolul vulgarizării revenînd în acest ipotetic caz, desigur, literaturii. Să avem răbdare pentru a avea și dreptate.

Eugen URICARU

Tot Război și pace, în regia lui Serghei Bondarciuk, cu Viaceslav Tihonov, Ludmila Saveliieva și Iranova Goloevo.



Prescurtările

S.I. — sursa literară

R. — regia

Sc. — scenariul (adaptarea)

I. — imaginea

Int. — interpreti

Cronologia ia în considerare anul și luna
premierei filmelor

1943 0 по

Sl.: piesa lui I.L. Caragiale. R., Sc.:

Georgescu, I.: Gérard Perrin. Int.: Al. Giurgaru, Maria Maximilian, Florica Demion, Radu Beligan, G. Demetru, Iordănescu-Bruno, G. Ciprian, Miluță Gheorghiu.

Sinteza și salt în experiența noastră cinematografică a primei jumătăți de veac, adaptarea și realizarea filmică a piesei lui I.L. Caragiale de către Jean Georgescu este în toate capitolele sale o afirmare timpurie a vocației naționale în această artă.

1952 Mitrea Cocor

S.I.: romanul lui Mihail Sadoveanu. **R.:** Marietta Sadova, Victor Iliu. **Sc.:** Valeria și Profira Sadoveanu. **Int.:** Toma Dimitriu, Gheorghe Mazilu, Dem Savu, Aurelia Sorrescu, Nicolae Tomazoglu, Andrei Codarcea, Nucu Păunescu.

Premiul luptei pentru progres social —
Karlovy Vary, 1952.

Accentele lirice ale citorva cadre și articulații de montaj (plecarea pe front a eroului) contrazic prezumția epicii epopeice și a frescei, cind violent contrastantă, cind monumentală, extrasă dintr-un roman prea puțin reprezentativ pentru scriitorul însuși.

Arendașul român, Lanțul

slăbiciunilor. Vizita

S.I.: Schițele lui I.L. Caragiale. **R., Sc.** Jean Georgescu. **I.:** Ion Cosma. **Int.:** Aurel Ghilescu, Constantin Ramadan, Gh. Ionescu-Gion. (**Arendasul...**), Radu Beligan, Marcel Anghelescu, (**Lantul...**). Gr. Vasiliu-Birlic. Florica Demion (**Vizita**).

Redescoperirea cinematografului în spațiul unor schițe de cîte un act fiecare reafirmă nu numai afinitatea lui Jean Georgescu cu arta lui I.L. Caragiale, dincolo de țara în modă, dar și originalitatea creativă a cineastului care, pentru moment, trebuie să se limiteze la scurt metraje.

1954. O scrisoare pierdută

S.I.: piesa lui I.L. Caragiale. **R., Sc.:** Sica Alexandrescu, Victor Iliu. **Int.:** Niky Atanasiu, Alexandru Giugaru, Marcel Angheliescu, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Talianu, Radu Beligan, Ion Fintelesteanu, Costache Antoniu.

Film-spectacol preluat de la Teatrul Național din București.

1955. Desfășurarea

S.I.: nuvela lui Marin Preda, R.: Paul Călinescu. **Sc.:** Marin Preda, Paul Călinescu. **Int.:** Colea Răutu, Ernest Maftei, Ștefan Ciubotărașu, Nucu Păunescu, Forț Etterle.

Eminentul documentarist, ante și post belic, Paul Călinescu, își depășește pentru prima dată condiția debuturilor, asumându-și din proza lui Marin Preda mai ales portretistica personajelor, dar dovedind episodic și capacitatea de a decupa stări dramatice.

1956. Afacerea Protar

S.I.: piesa „Ultima oră” de Mihail Sebastian. **R.:** Haralambie Boroș. **Sc.:** Sorana Co-roamă. **I.:** Ion Cosma. **Int.** Ion Iancovescu. **Ion Fintesteanu, Radu Beligan, Jenică Con-**

(Continuare în pag. 35)

Ghid cred de personaje l

Despre relațiile complexe și complicate ale cinematografului cu literatura se vorbește mult (și pe bună dreptate, aș zice), părerile sînt foarte diferite, unii susțin că „cinematograficul nu se poate despărți de literatură”, alții, pur și simplu, „nu cred în ecranizări”, unii regizori mărturisesc că „apelăm la literatură pentru că în ea găsim oameni interesați, o lume mai vie, conflicte mai puternice, o analiză mai nuanțată”, unii scenariști spun că... regizorii „după ce au trădat spiritul cărții, trădează și litera ei pentru că, în cele mai multe cazuri, regizorul are oroare de dialog...” Unii acuză filmul de „complexul literaturii”, alții consideră o îndatorire de onoare a cineastilor aceea de „a duce mai departe ceea ce literatura are mai prețios” și așa mai departe, și așa mai departe.

Cert este că filmul s-a hrănit, se hrănește și se va mai hrăni cu literatură, peste tot în lume, cât va fi lumea și pământul, chiar dacă literatura e una și filmul altă (la acest capitol nu există controverse), chiar dacă, de-a lungul deceniilor, numeroase cărți de capătii au avut mult de suferit din pricina cinematografului și chiar dacă filmul a acumulat datorii față de literatură și vinovății față de sine însuși, pe care nu se știe dacă le va mai putea onora sau repara vreodată.

În cazul particular al cinematografului românesc, nu este de neglijat argumentul că unii stilpi de boltă principali (filme precum **O noapte furtunoasă**, **Moara cu noroc**, **Pădurea spinuzărilor**, **Nunta de piatră**) s-au ecranizări; dar nu este mai puțin adevărat că multe filme au trecut dezvolt pe lângă universal de gînd al călător inspiratoare, fără a căpăta o altă coerență. Filmul românesc s-a hrănit destul de insistent cu literatură, în diferite faze ale evoluției sale, reușind uneori să pătrundă spre „sufletul” operelor ecranizate, odată cu consacrară propriei vocații, mulțumindu-se altorii cu ilustrarea în imagini a textelor inspiratoare, ca prime ipoteze filmate ale unor personaje de largă circulație. Nu întotdeauna personajele de pe ecran au purtat în ele fiorul personajelor literare, transpus într-o existență nouă, autonomă. Dar există destule „momente de referință” în palmaresul creației naționale de acest an. Despre cîteva astfel de creații, cu șansă de durată, este vorba în grupajul care urmează, privite preponderent din unghiul interpretării actoricești.

Am ales doar cîteva dintre ele, extrase din ecranizări ale unor scriitori clasici precum Călugăreanu, Slavici, Agărbiceanu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction, Garabet Ibrăileanu, din creația unor prozatori sau dramaturgi, precum Camil Petrescu, Tudor Mușatescu.

tescu, Cezar Petrescu, G. Călinescu, Zaharia Stancu, Marin Preda sau din universul unor romane de azi, datore unor scriitori ca Titus Popovici, Dinu Săraur, Eugen Barbu. Frește, am fi putut vorbi despre multe alte personaje, extrase din opera unor scriitori ca Mihail Sadoveanu, Mihail Sebastian, Radu Tudoran sau Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, Augustin Buzura, Teodor Mazilu și alții. Ne-am gândit încă o dată, făcând acest ghid de personaje literare ecranizate, că filmul românesc a trecut prea dezin-volt pe lângă mari personaje literare, principalii sacrificii fiind eroii sadovenieni (nu numai Vitoria Lipan, ci și alții alții), că marii interpreți ai personajelor caragiale ne a rămas - cum ci excepții - în „pagini de teatru”, că au rămas neexplorați alții și alții scriitorii clasici și contemporani - fle-care din cărțile lui D.R. Popescu ar fi putut deveni film, ca să luăm un sin-gur exemplu - și gregete ar putea continua. Dar simțim într-un almanah de An Nou, motiv în plus să privim cu încredere și speranță viitorul și să ne bucurăm de personajele literare care au intrat în cinemateca noastră per-sonală.

**Rică Venturiano,
„studinte-n
drept
și publicist“**

Cu mai bine de patruzeci de ani în urmă **Radu Beligan** s-a întâlnit într-o noapte furtunoasă cu **Rică Venturiano**, și din această atingere au ieșit scinte. Privim și re-privim peste ani filmul lui **Jean Georgescu** **O noapte furtunoasă** și așteptăm mereu cu emoție secvența aceea rară în care peste maidanul cu gropi de lângă casa cherestegiului se profilează jo-benul și redingota inegalabilului „studinte-n drept și publicist” propus de **Radu Beligan**, sub bagheta magică a lui **Jean Georgescu**. Din acea clipă, forța de atracție a ecranului devine, parcă, magnetică. M-am întrebât nu o dată în ce constă secretul seducției la acest personaj despre care **Calinescu** spunea că „nu-l decit un pretext de umor verbal și de șarjă a jurnalismu-lui liberal”, ceea ce **Rică Venturiano**, de fapt, și este. Savoarea comică stă în tot: în silueta cu moustăcioară-n furculiță, lorgnon, baston, lavalieră și batistă albă la butonieră a personajului, în comportările sale de june-prinț

nologic terare ecranizate



Actorul tace, dar cadrul vorbește:
Radu Beligan în *O noapte furtunoasă*

extravagant, ridicol, patetic, circumspect și neajutorat, în acel aliaj ciudat de curaj și de teamă care-l caracterizează flința, mirările și elocința, în demontarea pe „feli de gâg” și montarea la loc a gagurilor caragialene. Cuvânt, gest și pantomimă se întind pe aceeași lungime de undă a umorului viu, tonic și captivant. La „Union”, printre atracțiile desuete și frivole ale grădinii de vară, sau în biroul său de la „Vocea patriotului național”, în budoarul Vetei, cu „scuzați, pardon, bonsoar”-ul său clasic sau printre schelele devenite și ele personaje, eroul caragialesc își păstrează nealterată nonșalanța, dar devine mereu altul, trecând prin toate culorile curcubeului.

**Ilie Barbu,
înainte
de a se naște
Moromete...**

Portretul țăranului Ilie Barbu — interpretat de **Colea Răutu** — rămâne unul dintre primele personaje mar-

cante ale filmului nostru preluate din noua literatură, socialistă. Din nouela lui Marin Preda — pe care regizorul Paul Călinescu o ecraniză cu trei decenii în urmă — filmul decupa „desfășurarea” lui Ilie Barbu ca semn al „desfășurării” unei noi conștiințe sociale a țăranului sărac în anii colectivizării agriculturii. Chiar dacă în anii scrierii *Desfășurării* nu se născuse încă Moromete (sau, mai exact spus, nu trecuse încă din pagini de viață în pagini de carte), Ilie Barbu este un descendent al tipului de țăran român semnificat de Moromete, are, adică, adânc împlântată în cuget legătura cu glia-mată. Ilie Barbu parcurge, de fapt, drumul redobândirii unei demnități ani de zile ultragiate, drumul regăsirii de sine. Sînt multe secvențele care jalonează „desfășurarea” morală a eroului: Ilie Barbu în fața comisiei de cooperativizare, Ilie Barbu cumpărîndu-și bocanci (secvență multiplu semnificativă și încărcată de emoție), Ilie Barbu investit cu încrederea oamenilor din sat, ales în funcția de „socotitor” al cooperativei agricole de producție. **Colea Răutu** conferă pilduitoare biografii trăinicia unei interpretări dinlăuntrul personajului, își clădește eroul cu durabilitatea trăirilor autentice.

(Continuare în pag. 36)

(Urmare din pag. 34)

stantinescu, Ion Taiianu, Constantin Ramadan, Ion Lucian, Florin Vasiliu.

Diplomă de merit — Edinburgh, 1956.
Regizorul debutant conduce o echipă actoricească eminență.

1957. La „Moara cu noroc”

S.L.: nouela „Moara cu noroc” de Ioan Slavici. R.: Victor Iliu. Sc.: Alexandru Struleanu, Titus Popovici. I.: Ovidiu Gologan. Int.: Constantin Codrescu, Ioana Bulcă, Geo Barton, Colea Răutu, Marietta Rares, Benedict Dabija, Valeria Găgălov, Sandu Sticlaru, Aurel Cioranu.

Un exemplu de orchestrare a mijloacelor specifice în traducerea cinematografică a unui text literar respectat nu în literă, ci în spiritul său, de către regizorul Victor Iliu și operatorul Ovidiu Gologan, în fruntea unei echipe de mare omenitate.

Citadela sfărmată

S.L.: piesa lui Horia Lovinescu. R.: Marc Maurette. Sc.: Horia Lovinescu, Haralambie Boros, Ion Daniel, Marc Maurette. I.: Aurel Boian. Int.: Marcela Rusu, György Kovács, Ion Fintesteanu, Maria Cupcea, Ana Luca, Petre Gheorghiu, Natasa Alexandru, Nicky Atanasiu, Zoe Anghel Stanca, Genoveva Preda, Virgil Popovici.

Demonstrație a solidității dramaturgiei, într-o lectură regizorală profesională.

Doză lozuri

S.L.: schița lui I.L. Caragiale. R.: Gheorghe Naghi, Aurel Miheles. Sc.: Jean Georgescu, Aurel Miheles, Gheorghe Naghi. Int.: Grigore Vasiliu-Birlic, Dorina Done, Marcel Angheliescu, Alexandru Giugaru, Ion Iancovescu, Remus Ionașcu.

Incomparabilul Grigore Vasiliu-Birlic, nu în toate secvențele avantajat de punerea în scenă, în cadrul ș.a.m.d.

1958. Ciulinii Bărganului

S.L.: nouela lui Panait Istrati. R.: Louis Daquin. S.: Louis Daquin, Antoine Tudal, Alex. Struleanu. I.: André Dumaitre. Int.: Clody Berthola, Marcel Angheliescu, Nicolae Tomazoglu, Ana Vlădescu, Ruxandra Ionescu, Florin Piersic, Mihai Berechet.

Supradictarea fotografică și retorică a exotismului unei narațiuni despre țăranimea română a începutului de veac.

1959. Viața nu lăță

S.L.: nuvelele „Moartea tinărului cu termen redus”, „Întoarcerea tatei din război”, „Cîmpia de sînge a Mărăștilor” de Al. Sahia. R. Sc.: Iulian Mihu, Manole Marcus. I.: George Cornea, Alexandru Intorsoreanu. Int.: Ilie Dutu, Nicolae Prăda, Marius Răduceanu, Romulus Neacșu, Angela Chiuraru, Emil Botta, Vasile Ichim, Vasile Nițulescu.

Scindul în lîngă scenariul — adaptare a schițelor lui Al. Sahia — tinerii regizori Iulian Mihu și Manole Marcus realizează propriul lor film, cu o marcată viziune subiectivă a eroului asupra perioadei interbelice și a celor două războaie care o încadrează.

D-ale carnavalului

S.L.: piesa lui I.L. Caragiale. R. și Sc.: Gheorghe Naghi, Aurel Miheles. Int.: Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ion Lucian, Ion Anghel, Jana Gorea, Aurel Cioranu, Remus Ionașcu, Ion Manu.

Distribuția mai bogată, acțiunea dinamică și îndeeșată experiența scenică fac ca actorii să depășească în mai mare măsură decît în *Doză lozuri* incomeditățile întregii montări.

Dol vecini

S.L.: schița lui Tudor Arghezi. R., Sc.: Geo Saizescu. Int.: Grigore Vasiliu-Birlic, Nineta Gusti, Ion Lucian, Carmen Stănescu, Aurel Cioranu, Miltzura Argezi.

Prezență unică a lui Tudor Arghezi în filmografia noastră, fie și sub forma unui mediu metraj, datorat unui regizor care își onorează astfel debutul, încredințîndu-se din capul locului unei distribuții forte.

1960. Telegrama

S.L.: schița lui I.L. Caragiale. R.: Gheorghe Naghi, Aurel Miheles. Sc.: Mircea Stănescu. I.: Ion Cosma. Int.: Grigore Vasiliu-Birlic, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Alexandru Giugaru, Nicky Atanasiu, Marcel Angheliescu, Nicolae Neamtu-Ottonel, Ștefan Ciubotăruș, Carmen Stănescu.

Caragiale văzut din unghiul farselor grozave, deasupra căreia se ridică, din nou, unele prestații actoricești.

film și literatură

1961.

Setea

S.I.: romanul lui Titus Popovici. R.: Mircea Drăgan. Sc.: Titus Popovici. I.: Alexandru Roșianu. Int.: George Calboreanu, Colea Răutu, Ilarion Ciobanu, Flavia Buref, Jules Cazaban, Sandu Sticlaru, Ion Besoiu, Ștefan Ciubotărașu, Toma Dimitriu.

Medalie de argint — Moscova 1961.

Vigoare epică, tensiune dramatică, portretistică pregnantă, savoare dialectală în dialog, preluate din proza lui Titus Popovici și intrupate cu aplicație de regizorul debutant, cu vocația scenelor de masă și o bună distribuție a rolurilor masculine.

Porto Franco

S.I.: romanul „Europolis” de Jean Bart. R.: Paul Călinescu. Sc.: Mihnea Gheorghiu. I.: Ion Cosma. Int.: Ștefan Ciubotărașu, Simona Bondoc, Geo Barton, Nicky Atanasiu, Fory Etterle, Mihai Fotino, Ion Dichisescu, Nicolae Pralida, Nucu Păunescu, Emanoil Petru.

Lumea tirului „de la porțile orientului”, evocată de Jean Bart, este descrisă de Paul Călinescu cu minuțioasă atenție la detaliul semnificativ.

1963. Codin

S.I.: noua lui Panait Istrati. R.: Henri Colpi. Sc.: Yves Jampaque, Dumitru Carabă, Henri Colpi. Int.: Alexandru Virgil Platon, Răzvan Petrescu, Francoise Brion, Nellie Borgeaud, Germacine Kerjean, Eliza Petrichescu.

Premiul pentru scenariu și Premiul Comisiei superioare tehnice franceze pentru calitatea fotografiei și imaginea color — Cannes 1963.

Cel mai dotat dintre regizorii străini invitați să filmeze în studiourile noastre, singurul de altfel care va face la noi un al doilea film, Henri Colpi, îl înțelege mai bine pe Panait Istrati decât predecesorul său, Louis Dăquin.

1964.

Străinul

S.I.: romanul lui Titus Popovici. I.: Octavian Basti, Gheorghe Viorel Todan. Int.: Ștefan Iordache, Irina Petrescu, Șerban Cantacuzino, George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu, Fory Etterle, George Măruța, Gheorghe Dinică, Corina Constantinescu, Costache Antoniu, Nae Roman.

Cu aceeași promptitudine ca și „Setea”, al doilea roman al lui Titus Popovici devine film, reafirmând calitățile scriitorului scenariist și receptivitatea unei inspirate a realizatorilor.

1965.

Titanic

S.I.: piesa lui Tudor Mușatescu. R.: Paul Călinescu. Sc.: Tudor Mușatescu, Paul Călinescu. Int.: Grigore Vasiliu-Birlic, Silvia Fulda, Kity Gheorghiu-Mușatescu, Mitzura Argezi, Dinu Lucian, Coca Andronescu, Ion Fintescu, Mihai Fotino, Ion Lucian.

Incredind interpretarea unei echipe reductibile de actori, Paul Călinescu și-a asigurat conservarea părții celei mai substanțiale a comicalității piesei — cel de caracter.

Mofturi 1900

S.I.: schițele „O conferință”, „Diplomație”, „Amicii”, „O iacună”, „Bubico”, „C.F.R.”, „Situatiunea” de I.L. Caragiale. R.: Jean Georgescu. I.: Ion Cosma. Int.: Vasile Tomazian, Geo Barton, Ileana Iordache, Ion Lucian, Horia Șerbănescu, Sanda Țăranu, Radu Zaharescu, Cella Dima, Grigore Vasiliu-Birlic, Iurie Dărie, Alexandru Giugaru.

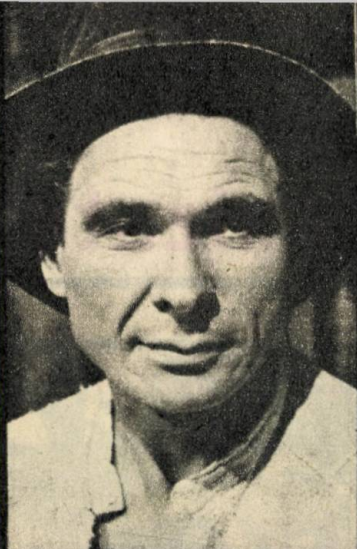
Jean Georgescu își încheie suita inspirată de Caragiale, reunind într-un film (cu actori) nu mai puțin de șase schițe, plus a șaptea, care le încadrează pe celelalte, între coperte desenate (neanimale), de Geta Brătescu — aceste coperte desenate ilustrând „O conferință”, cu celebrele răspunsuri ale lui Caragiale (respectiv Jean Georgescu) la întrebarea „Ce este arta?” (cinematografică).

Pădurea spinzuraților

S.I.: romanul lui Liviu Rebreanu. R.: Liviu Ciulei. Sc.: Titus Popovici. I.: Ovidiu Gologan. Int.: Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ana Szeles, Ștefan Ciubotărașu, György Kovács, Gina Patrichi, Andrei Csiky, Emil Botta, Costache Antoniu, László Kiss.

Premiul pentru cea mai bună regie —

(Continuare în pag. 37)



Efigie a unei noi demnități:
Colea Răutu în
Desfășurarea

Destine
în vârtejul
„morii
cu noroc”

Lică Sămădăul, cel mai puternic personaj al **Morii cu noroc**, este un om „aspru și neîndurat” — după cum o spune chiar Slavici — un om cu stare, mai-marele turmelor de porci de prin părțile transilvane descrise de prozatorul ardelean. Circumarul Ghiță este opusul lui, un om blajin și pașnic, care deprinde însă, încetul cu încetul, gustul banului, drept pentru care, în hanul de la răscrucea de drumuri al „morii cu no-

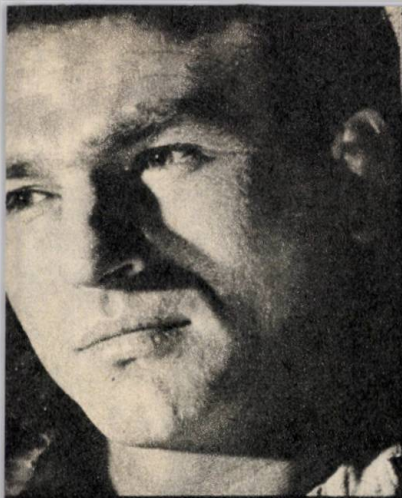
roc” se interpune între ordinea juridică a statului și legea conspirativă a hoților. Nevasta circumarului, Ana, tânără și frumoasă, atrasă de aura romantică a sămădăului, devine unul dintre factorii declanșatori ai conflictului, ca un semn, parcă, al focului mistuitor din final. Despre filmul eminentului cineast și om de cultură care a fost Victor Iliu, cu imaginile de mare concentrație expresivă ale operatorului-artist care a fost Ovidiu Gologan, se spune, pe bună dreptate, că reprezintă unul din primii „stilpi de boltă” al noii noastre cinematografii, un model de ecranizare creatoare. Multe sînt argumentele artistice în favoarea acestei afirmații: atmosfera și descrierea socială realistă, ritmul și tensiunea interioară a desfășurării conflictului, desăvîșirile plastice ale imaginii, adevăratele psihologice continute. Și, nicidecum în ultimul rînd, caracterelor puternice impuse de interpretării principale: sămădăul Lică e **Geo Barton**, cu privirea lui cînd gînditoare și ascuțită, cînd rece și tăioasă. Ghiță e **Constantin Codrescu**, iar pe chipul lui se citește, întreaga, tragedia lăsată. Iar dialogul de priviri dintre Lică și Ana — **Ioana Bulcă** — este ca liniștea dinaintea furtunii.

Mitru Moț
urmașul lui
Petre Petre

În filmografia actorului **Ilarion Ciobanu** figurează multe personaje de sorginte literară care au dobîndit pe ecran prețioase însemne de autenticitate. Iată-l, de pildă, pe Mitru Moț, din filmul lui Mircea Drăgan **Setea**, ecranizarea a romanului cu același titlu de Titus Popovici. Întors de pe front în primăvara anului 1945, pe melegurile natale, Mitru Moț, țăranul cu neostenită sete de dreptate și adevăr, trece printr-un semnificativ proces de

Prezența „nevăzută” a regizorului și a operatorului în
Moara cu noroc. Cu: **Ioana Bulcă**, **Constantin Codrescu**,
Geo Barton





**Un romantic revoluționar:
Ilarion Ciobanu în *Setea***



Învîngînd recuzita: Gr. Vasilu Birlic, în *Titanic Vals*

maturizare politică. Biografia lui, bogată în întâmplări cu densă substanță epică, i-a prilejuit lui **Ilarion Ciobanu** (încă foarte tânăr) un rol dintre acelea „pentru totdeauna”. Personajul dobîndește pe ecran o personalitate captivantă: te câștigă prin dinamismul omului „dintr-o bucată” al omului de acțiune, prin emoția politică pe care o degajă („eu, deocamdată, mi-s membru de partid numai cu sufletul”), prin temeinicia convingerilor, prin sufletul deschis, sincer, necontrafăcut. După cîteva ani, interpretîndu-l pe tîrîrul Petre Petre din **Rîșcoala** (filmul lui Mircea Mureșan din 1966, care evocă — în viziunea scenaristului Petre Sălcudeanu — întâmplările lui 1907 din romanul cu titlu omonim de Liviu Rebreanu), **Ilarion Ciobanu** impune un alt portret memorabil al demnității unei clase. Din nou, printre cadencele agitate și aspre ale filmului, un personaj dobîndește funcția de a reprezenta trîncia și temeinicia legăturilor de suflet și de pline ale tîrîrilor cu matca strîbună: pentru că Mitru Moț, nu încapă nici o îndoială, este urmașul lui Petre Petre...

**Pe vremea
cînd
se scufunda
„Titanicul”**

Ne amintim mereu, cu bucurie nereținută, de marile roluri comice ale lui **Grigore Vasiliu-Birlic**, jucate pe scenă și pe ecran. Multe dintre personajele sale au venit din literatură și mulți scriitori s-au bucurat sau s-ar bucura că personajele ale lor au căpătat, măcar pentru o dată, chipul și asemănarea lui Birlic. Ce ar fi spus, oare, Caragiale asistînd la revărsarea

de veselă neputință a eroului din **Vizita**, terorizat de cheseaua cu dulceată a copilului-minune în uniformă de roșiori, la tribulațiile „însăpămintătoare” ale pasagerului Bubico, la asaltul de hazul de haz și de necaz al lui Lefter Popescu din **Două Iozuri** sau auzindu-l pe Birlic șoptindu-i conspirativ la ureche „eu sint Bibicu”, nene lăncule”? Personajele lui **Birlic** au avut, toate, scîlpirea de geniu a unui dintre cei mai mari comedieni pe care i-am avut vreodată. Unul dintre ele a fost și „bietul” Spirache Necșulescu din piesa lui Tudor Mușatescu **Titanic Vals**, devenită film în 1965 (chiar dacă a rămas unei piesă) datorită lui Paul Călinescu. Acțiunea se petrecea pe vremea cînd se scufunda „Titanicul”, și lumea aceea de odinioară, cu farmecul ei desuet și ridicol, dobîndea pe ecran accente imagistice și muzicale, de vals lent, care stăruie în memorie. Dar dîncolo de toți și de toate, stăruie cu mai mare putere în amintire chipul chinuit de fardoselile și superficialitatea celor din jur pe care **Birlic** i-a împrumutat, cu douăzeci de ani în urmă, lui Spirache Necșulescu. Îl vedem strecurîndu-se pe nesimțite printre celelalte personaje, parcă pentru a nu-l atinge murdăria din jur, îl vedem probînd pîlării după pîlării pe „strada mare”, îl vedem conducînd din umbră, nevăzut și neștiut, întâmplările vieții. Cîți ani au trecut de cînd se scufunda „Titanicul”?

**Apostol Bologa
sau conflictul
dintre inteli-
gență și voință**

Drama personajului central din **Pădurea spînzuraților** este una dintre cele mai tulburătoare din istoria lite-

(Continuare în pag. 38)

(Urmare din pag. 36)

Cannes, 1965, Premii pentru imagine, pentru interpretarea feminină (Ana Szeles), pentru muzică (Theodor Grigoriu) — Mamaia, 1965, Premiul de excelență pentru calitatea fotografiei și imaginii, pentru ingenuitatea mișcărilor de aparat — UNIAEC, Milano, 1964.

Într-un an fast pentru filmul românesc, un an din care putem selecta nu mai puțin de șapte ecranizări, se reafirmă primul valoric al unei direcții de preocupări strîns legate de literatura națională, în primul rînd prin acest succes datorat unei excepționale concentrări de forțe creatoare.

Neamul Șoimăreștilor

S.l.: romanul lui Mihail Sadoveanu. R.: Mircea Drăgan. Sc.: Alexandru Struleanu, Constantin Mitru. I.: George Cornea. Int.: George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu, Colea Răutu, Dina Cocea, Vasile Boghiță, Amza Pellea, Ion Besoiu, Costache Antoniu, Fory Etterle, Dem Rădulescu, Constantin Rautchi, Ernest Maftei, Ioana Drăgan, Jean Lorin Florescu, Florin Piersic.

Premiul de excelență pentru calitatea imaginii și ingenuitatea mișcărilor aparatului — UNIAEC, Milano, 1964.

Cineștii au reținut din romanul sadoveian mai ales latura acțiunii spectaculoase.

De-aș fi... Harap Alb

S.l.: basmul „Harap Alb” de Ion Creangă. R., Sc.: Ion Popescu Gopo. I.: Grigore Ionescu. Int.: Florin Piersic, Irina Petrescu, Eugenia Popovici, George Demetru, Fory Etterle, Emil Botta, Florin Vasiliu, Puia Călinescu, Viorel Manta, Constantin Codrescu.

Premiul special al juriului, premiul pentru regie, premiul pentru scenografie, Festivalul național al filmului de la Mamaia 1965. Premiul pentru originalitatea regiei — Moscova, 1965. Premiul de onoare pentru calitatea imaginii color și a prelucrării în laborator — Congresul UNIAEC — Milano, 1964.

Adaptare modernă a basmului clasic, după formula basmului în basm, prima abordare, norocoasă, a operei unui scriitor căruia Ion Popescu Gopo îi va rămîne credincios.

Dîncolo de barieră

S.l.: piesa „Domnișoara Nastasia” de George Mihail Zamfirescu. R., Sc.: Francisc Munteanu. I.: Vasile Oglîndă. Int.: Ion Dichiseanu, Anca Irina Ionescu, Silviu Stănculescu, Leni Pinthea, Mircea Constantinescu.

Singura dată cînd Francisc Munteanu — care a schimbat mașina de scris pe aparatul de filmat și face de obicei filme după scenarii proprii — încearcă o ecranizare.

Amintiri din copilărie

S.l.: Ion Creangă. R., Sc.: Elisabeta Bostan. Int.: Ștefan Ciubotărașu, Ion Bocancea, Corina Constantinescu, Eliza Petrăchescu, Mircea Constantinescu.

Marele premiu și Premiul special al juriului — Dijon, 1965.

Încă un cineast se apropie de universalul unic al humuleșteanului, de data aceasta o regizoare cu vădite intenții de a se adresa auditoriului cel mai generos: copiii.

1966. Procesul Alb

S.l.: romanul „Soseaua Nordului” de Eugen Barbu. R.: Iulian Mihu. Sc.: Eugen Barbu. Int.: Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Tomă Caragiu, Gheorghe Dînică, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, György Kovács, Colea Răutu.

Marele Premiu, premiul pentru imagine — Festivalul național — Mamaia, 1966.

Unul din cele mai bune filme dedicate luptei revoluționare, prin translația prozelor românești a lui Eugen Barbu în registrul unui film de analiză a stărilor și tipologiilor.

Rîșcoala

S.l.: romanul lui Liviu Rebreanu. R.: Mircea Mureșan. Sc.: Petre Sălcudeanu. I.: Nicu Stan. Int.: Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Matei Alexandru, Emil Botta, Ion Besoiu, Constantin Codrescu, Val Săndulescu, Sandu Stîclaru, Ernest Maftei, Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Amza Pellea, Vasile Valentinianu.

Premiul „Opera prima” (Mircea Mureșan) — Cannes, 1966, Premiul pentru regie — Festivalul național al filmului — Mamaia, 1966.

La numai un an distanță, din nou Liviu Rebreanu prezent și premiat la Cannes, prin meritul unui regizor și al unor colaboratori riguroși în restituirea realismului patetic al unui mare roman.

film și literatură

Steaua fără nume

S.L.: piesa lui Mihail Sebastian. R.: Henri Colpi. Sc.: Henri Colpi, Jasmine Chasne. Int.: Marina Vlady, Claude Rich, Grigore Vasiliu-Birlic, Eugenia Popovici, Marcel Angheliescu.

Regizorul invită la Buftea e mai puțin norocos cu Mihail Sebastian decât fusese cu Panait Istrati.

1969. Baltagul

S.L.: romanul lui Mihail Sadoveanu. R.: S.L.: Mircea Muresan. I.: Nicu Stan. Int.: Margarita Lozano, Felco Luffi, Sidonia Manolache, Florin Scărlătescu, Ernest Maftei, Ilarion Ciobanu.

Căutarea unor soluții pentru adaptarea lui Sadoveanu pe ecran continuă.

1971. Facerea lumii

S.L.: romanul lui Eugen Barbu. R.: Gheorghe Vitanidis. Sc.: Eugen Barbu. I.: Ovidiu Gologan. Int.: Irina Petrescu, Colea Răutu, Liviu Ciulei, Virgil Ogășanu, Dan Ionescu.

Consistența și ineditul tipologiilor propuse de Eugen Barbu se dovedesc totdeauna de bun augur.

1972. Atunci i-am condamnat pe toți la moarte

S.L.: Nuvela „Moartea lui Ipu” de Titus Popovici. R.: Sergiu Nicolaescu. Sc.: Titus Popovici. I.: Alexandru David. Int.: Amza Pellea, Cristian Sofron, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Ioana Bulcă.

Nuvela modalității literare din proza lui Titus Popovici îi corespunde această primă tentativă din lung-metrajele lui Sergiu Nicolaescu de a-și apropia mijloacele filmului eseistic și de analiză psihologică.

Felix și Otilia

S.L.: romanul „Enigma Otiliei” de George Călinescu. R.: Iulian Mihu. Sc.: Ioan Grigorescu. I.: Alexandru Iordănescu. Int.: Julietta Szőnyi, Sergiu Nicolaescu, Clody Burtola, Gheorghe Dinică, Gina Patrichi, Elena Declan, Violeta Andrei, Eliza Petrichescu, Ovidiu Schumacher.

Premiul de excelență pentru procedeul Graphyscolor — UNIATEC — Salerno, 1974.

Noul deceniu cinematografic al anilor '70 se simte în viziunea și stilul unei ecranizări ca aceasta, în care incizia realității și verva parodică merg mână în mână.

Bariera

S.L.: romanul lui Teodor Mazilu. R.: Mircea Muresan. Sc.: Teodor Mazilu. I.: George Cornea. Int.: Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Ion Besoiu, Gina Patrichi, Mircea Albulescu, Draga Olteanu, Gheorghe Dinică, Olga Bucătaru, Nucu Păunescu.

Literatură etică de particulară a lui Teodor Mazilu este abordată pe poarta mai accesibilă a unui roman de epocă.

1973. Nunta de piatră.

S.L.: povestirile „Feteleaga și „La o nuntă” de Ion Agăbiceanu. R.: Sc.: partea I: Mircea Verol; partea a II-a Dan Pita. I.: Iosif Demian. Int.: Leopoldina Balănuță, Eliza Petrichescu, Nina Domiga, Adrian Georgescu (partea I), Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, George Calboreanu jr. (partea a II-a).

1974. Duhul surului

S.L.: povestirile „Vilva băilor” și „Lada” de Ion Agăbiceanu. R.: Sc.: partea I: Mircea Verol; partea a II-a Dan Pita. I.: Iosif Demian. Int.: Eliza Petrichescu, Dora Ivancluc (partea I), Mihai Alexandru, Ernest Maftei, Lucia Boga (partea a II-a).

Premiul special al juriului — Bergamo, 1975.

Recordul dintre virtuțile noliis seril de regizori — „generația anilor '70” — și cel mai bun dintre predecesori se realizează prin perpetuarea și înnoirea artei ecranizării.

Frații Jderi

S.L.: romanul lui Mihail Sadoveanu. R.: Mircea Drăgan. Sc.: Profira Sadoveanu, Constantin Mitru, Mircea Drăgan. I.: Nicolae Mărgineanu, Mircea Mădin. Int.: Gheorghe Cozorici, Sebastian Papaiani, George Calboreanu, Toma Dimitriu, Geo Barton, Sandina Stan, Iurie Darie, Emanoil Petru, Florin Piersic, Ioana Drăgan, George Motol, Ștefan Velnicu, Carmen Stănescu, Drage



Nepuțința de a rămâne diferent: Victor Rebengiuc în *Pădurea spinzuraților*

(Urmare din pag. 37)

raturii și filmului românesc. În destulul tragic al eroului său, Liviu Brebanu a comprimat experiențe istorice și umane fundamentale, cărora le-a nuanțat semnificațiile în funcție de condițiile social-politice ale Transilvaniei din anii primei conflagrații mondiale. Valoarea de excepție a unui film precum *Pădurea spinzuraților* stă tocmai în capacitatea regizorului (Liviu Ciulei) și a scenaristului (Titus Popovici) de a pune în relație o temă specific națională cu o problemă general-umană; iar exponentul cel mai autorizat al acestei întreprinderi cu profund miez filosofic este însuși personajul principal, Apostol Bologa, în interpretarea — la rîndul ei de excepție — a lui **Victor Rebengiuc**. Psihologic și politic deopotrivă — pentru că Liviu Ciulei nu a trecut indiferent pe lângă niciuna dintre semnificațiile politice ale istoriei evocate — filmul este construit pe reflectarea evenimentelor timpului, în conștiința eroului, personajul devenind un sensibil seismograf al epocii. **Victor Rebengiuc** înțelege cu mult tact și spirit de discernămint meandrele suferinței ale lui Apostol Bologa: la eroul său, inteligența vie este dublată de o voință inferioară, de unde și tulburările de conștiință, de unde și senzația de voluptate a oșindei (osînda ca izbăvire) din final. În sublima „masă a tăcerii” dinaintea execuției, Apostol Bologa—Victor Rebengiuc trecuse prin purgatoriul „împăcării cu sine”.



Traumele războiului: Amza Pellea în *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*

rul Sergiu Nicolaescu a semnat unul dintre cele mai bune filme ale sale: **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**. Povestirea inspiratoare a lui Titus Popovici avea — hotărît lucru — o valoare literară remarcabilă, ceea ce facilita din plecare inițiativa cinematografică. Interesant este însă și faptul că filmul nu „respectă” întocmai modalitățile de construcție ale prozei originare. „Viziunii subiective” a copilului — care, în nuvelă, oferea pagini de mare virtuozitate literară — filmul i-a preferat o tratare accentuat realistă. Dar pelicula este în consens cu nuvela: copilul rostește la fel de convins sentința „condamnării la moarte” a lașității din jurul său. Ipu, „nebulii satului”, pe care toți se grăbesc să-l sacrifice pentru a-și salva propria piele, l-a învățat fără vorbe, prin fapte, să simtă și să înțeleagă viața. Erau zilele celui de-al doilea război mondial, un ofițer neamț fusese ucis, drept pentru care intelectuali satului (notarul, preotul, jandar-mul, doctorul) sînt luați ca ostateci, și, înspăimîntați, încearcă să-l convingă pe Ipu — în memorabila secvență a „cinei de taină” — să-și ia asupra lui vinovăția. Și Ipu, bunul Ipu, acceptă, semnîndu-și condamnarea la moarte... Numai că Ipu n-a murit. Nu numai pentru că a doua zi localitatea este eliberată, ci pentru că Ipu, bunul Ipu, a fost Amza Pellea, bunul Amza Pellea, ale cărui roluri nu vor muri niciodată.

Ipu, cel care n-a murit niciodată

Farmecul discret al Otiliei

Pornind de la nuvela lui Titus Popovici, *Moartea lui Ipu*, adaptată scenic de scriitorul însuși, regizo-

Regizorul Iulian Mihu și scenaristul Ioan Grigorescu își propuneau, în filmul *Felix și Otilia*, o interpretare

a romanului călănescian **Enigma Otiliei** și aducea pe ecran un „grup de familie în interior” care-și păstrează, prin timp, forța de sugestie și vigoarea portretelor. În rolul Otiliei, debuta **Julietta Szönyi**: o Otilie, poate, mai puțin exuberantă decât cea călănesciană, dar cu o „enigmă” a ei, greu de pătruns, ascunsă în frumusețea de odalică, în privirile misterioase și triste, în mirarea candidă a feminității. Filmul lui Iulian Mihai avea mari actori în distribuție: Eliza Petrărescu, Gina Patrîchi, Clody Bertola. Stănică Rațiu era Gheorghe Dinică, pe Pascalopol îl juca Sergiu Nicolaescu; neprofesioniști — unii de-a dreptul formidabili, ca interpretul lui Moș Costache — completau „tabloul de familie”. În această ecranizare a unui roman de atroce „execuție a familiei burghize, într-o perspectivă mult mai amplă, de natură universală”, după cum scria Ov. S. Crohmălniceanu, personajele titulare „sînt acolo în calitate de victime și de termeni angelici de comparație”, după cum spunea însuși G. Călinescu. Nu numai desăvîrșita ambianță plastică a filmului, dar înseși întâmplările par a fi proiectări semfantastice ale psihologiei personajelor, ale acelor mai multe Otilii ascunse într-una, strengară și lucidă, visată de Călinescu.



În căutarea „enigmei”:
Julietta Szönyi în Felix și Otilia

Fefealeaga, Mara și nunțile de piatră

Feefealeaga, eroina schiței cinematografice ecranizate de Mircea Veroiu în **Nunta de piatră** de inspirație agărbiceană, este unul dintre cele mai tulburătoare personaje feminine din întreaga „biografie” a filmului românesc. Limbajul hieratic al discursului cinematografic, înobilat de interpretarea profund-interiorizată a **Leopoldinei Bălanuță** au condus atunci spre imangini-unicat, de maximă esențialitate.



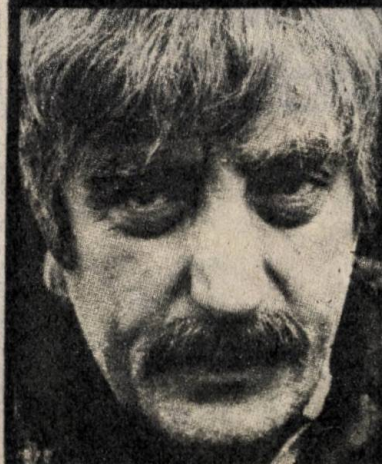
Mara lipsește numai din titlu: Dincolo de pod, cu Leopoldina Bălanuță

zare. Avem mereu pe ecranul gândului silueta Fefealeagăi, în nesfîrșitele sale drumuri de căraușie, ca niște ritualuri sacre, pe potecile muntelui de piatră al Apusenilor, cu calul ei alb și orb. Un semn al permanenței, care proiectează timpul epic într-o dimensiune mitică, esențializînd — ca *Insula lui Kaneto Shindo* — poezia unei lumi tragice. Aceiași **Leopoldina Bălanuță** avea să fie, peste cîțiva ani, și Mara în alt film al lui Mircea Veroiu, **Dincolo de pod**, Mara **Leopoldinei Bălanuță** cuprîndea, într-o compoziție perfectă, datele personajului original, — un „monument” al certitudinilor, o femeie hotărîtă și ambițioasă, care știe ce vrea și procedează în consecință. Tot la Leopoldina Bălanuță a recurs regizorul și pentru rolul generos al Ecaterinei Brandabur din ecranizarea lui Mircea Micu **Semnul șarpelui**. Trei personaje feminine și aceeași mare acțiură, în trei filme cu munți și nunți de piatră...

Tatăl risipitor pe meterezele neuitării

Nuvela lui Eugen Barbu **Oale și ai săi**, adusă pe ecran în urmă cu zece

Comedianul tragic:
Toma Caragiu în
Tatăl risipitor.



Olteanu-Matei, Jean Constantin, Colea Răutu, Gheorghe Dinică.

Spiritualitatea și arta sadoveniană se lasă greu decelate, dar efortul producției este masiv (două seri) și retorică lui Gheorghe Cozorici (Ștefan cel Mare) de bună calitate.

Tatăl risipitor

S.I.: nuvela „Oale și ai săi” de Eugen Barbu. **R.:** Adrian Petringenaru. **Sc.:** Eugen Barbu. **L.:** Gheorghe Viorel Todan. **Int.:** Toma Caragiu, Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Vasile Nițulescu, Florin Zamfirescu, Ion Marinescu, Leopoldina Bălanuță, Carmen Maria Strujac, Mircea Albulescu, Octavian Cotescu, Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mihai Mereuță.

Marele Premiu — Santaremi, 1976.

Patefilm distilat în reconstituirea unei game întinse de caractere și a lumii lor trecute.

1976. Dincolo de pod

S.I.: romanul „Mara” de Ioan Slavici. **R.:** Sc. Mircea Veroiu. **L.:** Galin Ghibu. **Int.:** Leopoldina Bălanuță, Maria Ploae, Mircea Albulescu, Andrei Finți, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Florina Cercel, Ovidiu Iuliu Moldovan, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu, Monica Ghiuță.

Mențiune specială — Cannes (tineret), 1976.

După ce numărul anual al ecranizărilor scăzuse, iar primul valoric fusese preluat de filmele de actualitate, asistăm la un reviriment al acestei direcții de preocupări (nu mai puțin de șase titluri selecționate dintr-un an) și la rafinarea artei adaptării, cu concursul evident al regizorilor — scenariști sau co-scenariști.

Prin cenușa imperiului

S.I.: romanul „Jocul cu moartea” de Zaharia Stancu. **R.:** Sc. Andrei Blăier. **L.:** Dinu Tănase. **Int.:** Gheorghe Dinică, Gabriel Oesculic, Cornel Coman, Irina Petrescu, Ștefan Sileanu, Ernest Maftei, Florina Cercel, Elena Albu.

Premiul de Interpretare masculină (Gheorghe Dinică) — Karlovy Vary, 1976.

Cînd, în sfîrșit, cu mare întîrziere, literatura lui Zaharia Stancu intră în atenția cineaștilor, Andrei Blăier realizează cel mai bun film al său.

Osînda

S.I.: romanul „Velerim și Veler doamne” de Victor Ion Popa. **R.:** Sergiu Nicolaescu. **Sc.:** Anuşavan Salamanian, Sergiu Nicolaescu. **L.:** Alexandru David. **Int.:** Amza Pellea, Ernest Maftei, Gheorghe Dinică, Ioana Pavelescu, Sergiu Nicolaescu, Mihai Mereuță, Aimée Iacobescu, Elena Dacian.

După Titus Popovici, cu „Moartea lui Ipur”, Victor Ion Popa îi prilejuește lui Sergiu Nicolaescu o ecranizare care se situează în partea de sus a filmografiei sale.

Ultima noapte a singurătății

S.I.: romanul „Descoperirea familiei de Ion Brad. **R.:** Virgil Calotescu. **Sc.:** Alexandru Brad, Ion Brad. **L.:** Vivi Drăgan Vasile. **Int.:** Mircea Albulescu, Stela Popescu, Iurie Dărie, Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Ioana Ciomărtan, Silviu Stănculescu, Dorina Lăzar, Vasile Nițulescu, George Mihăilescu, Colea Răutu, Draga Olteanu-Matei. **Revelația tematică a unui univers social actual prea puțin frecventat — satul românesc în trecerea lui spre oraș — umple adesea cadrul de o expresivitate inedită, în care nu pe ultimul loc se află contribuția actorilor, începînd cu Mircea Albulescu.**

Tănase Scatiu

S.I.: ciclul romanesc al Comăneștenilor de Duiliu Zamfirescu. **R.:** Dan Pița. **Sc.:** Mihnea Gheorghiu. **L.:** Nicolae Mărgineanu. **Int.:** Victor Rebengiuc, Eliza Petrărescu, Vasile Nițulescu, Andrei Csiky, Rodica Tapalagă, Carmen Galin, Aristide Teică, Victor Stengaru, Corina Constantinescu.

Compoziția scenaristică bogată, prin reînnoirea mai multor scrieri ale lui Duiliu Zamfirescu, printre care cea titulară, susține evoluția regizorală a lui Dan Pița de la stilizările din Nunta de piatră — Duhul aurlui către formula unui film de epocă aproape baroc.

Trei zile și trei nopți

S.I.: romanul „Apă” de Alexandru Ivasiuc. **R.:** Dinu Tănase. **Sc.:** Al. Ivasiuc, Roxana Pană. **L.:** Dinu Tănase, Doru Mitran. **Int.:** Petre Gheorghiu, George Constantin, Ion Caramitru, Amza Pellea, Gheorghe Dinică, Gabriel Oesculic, Fory Etterle, György Kovács.

Irina Petrescu, Maria Cupcea, Paul Lavric, Constantin Codrescu.

Prima film de regizor al operatorului Dinu Tanase este rezultatul acestei întoarceri, în compania lui Alexandru Vasile, către momentul febril cînd a început „facerea” lumii noi.

1977. Povestea dragostei

S.l.: Basmul „Povestea porcului” de Ion Creangă. R., Sc.: Ion Popescu Gopo. I.: Gligore Ionescu, Liviu Georgescu. Int.: Eugenia Popovici, Mircea Bogdan, Nicolae Ibrim, Marian Stancu, Dan Ionescu, Anamaria Popescu, Victoria Mierlesu, Diana Lupescu, Carmen Stănescu, Rodica Mandache.

Compeliile între pasiunea statornică a lui Gopo pentru Creangă și ambiția evolutivă a propriei inventivități, de unde citirea humăsteanului în cheie științifico-fantastică.

Marele singuratic

S.l.: romanul lui Marin Preda. R.: Julian Mihu. Sc.: Marin Preda. I.: Alexandru Intorsoreanu. Int.: George Motoi, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Adriana Nemes, Ion Caramitru, Petre Gheorghiu, Jean Lorin Florescu, Florina Luican, Florina Ceret.

Julian Mihu a încercat transcrierea într-o manieră „obiectivă” și dedramatizată a unei dintre romanele sale mai încălțate de pasiune și mai dramatice ale lui Marin Preda.

Ma-ma

S.l.: basmul „Capra cu trei iezi” de Ion Creangă. R.: Elisabeta Bostan. Sc.: Vasilica Istrate. I.: Ion Marinescu, Konstantin Petricenko. Int.: Ludmila Gurcenko, Mihail Bolarski, Violeta Andrei, George Mihăilă, Florian Pittis, Oleg Popov, Paula Rădulescu, Vasile Mentzel, Saneli Kramarov, Valentin Manoliu, Lulu Mihaescu.

Premiul special al juriului secției pentru copii și tineret — Moscova, 1977. Premiu special și Cupa de argint — Valte Plana, 1977.

Ecranizările din clasici, în varianta filmului dedicat în mod expres copiilor, se îmbogățesc cu o nouă specie: „musicalul”.

1978 Doctorul Poenaru

S.l.: romanul lui Paul Georgescu. R., Sc.: Dinu Tanase. I.: Mihail Popescu. Int.: Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Elena Dacian, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Victor Strengaru, Ion Vilcu, Carmen Maria Strujac, Paul Lavric.

Decamdată operatorul devenit regizor înalea în căutarea unui efect de distanțare, de la al doilea la primul război mondial, în compania strînsă a unor scriitori apropiați tipologici: de la Al. Ivasiuc la Paul Georgescu.

Înainte de tăcere

S.l.: Caragiale. R., Sc.: Alexia Visarion. I.: Nicu Stan. Int.: Valeria Seciu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Vasile Mureșan, Nicolae Prăda, Cornel Dumitrescu, Constantin Petrican.

Premiul pentru imagine — San Sebastian, 1979.

La debutul său cinematografic, regizorul de teatru Alexia Visarion adaptează liber năveta lui I.L. Caragiale, în care descoperă și amplifică propriile obsesii, cu o vizibilități și bună ucenicie la școala înaintașilor Ilie, Clușet, Mihu — căci filmul românesc și-a dobîndit propria tradiție și inovație are suport.

1979. Între oglinzi paralele

S.l.: opera lui Camil Petrescu. R., Sc.: Mircea Verolui. I.: Călin Ghibu. Int.: Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin, Elena Albu, Dorel Vișan, Rodica Teplagă, Forj Elterle.

Aminarea întâlnirii cu Camil Petrescu a făcut să crească mai mult traciul criticii, decît al primului cineast adaptator, Mircea Verolui, care recompose cînd flegmatic, cînd dezinvolt pagini din opera de referință, înțelese din „Ultima noapte de dragoste, înțela noapte de război”.

Al patrulea stol

S.l.: piesa „Jocul de-a vacanța” de Mihail Sebastian. R., Sc.: Timotei Uru. I.: Marian Stancu. Int.: Violeta Andrei, Nicolae Iliescu, Ileana Stana-Ionescu, Boris Ciornei, Constantin Guriță, Mircea Daneliuc, Mihail Mereuță.

ani, în filmul *Tatăl risipitor*, îi prilejuia lui *Toma Caragiu* unul dintre cele mai frumoase și bogate roluri cinematografice. N-au fost prea multe acestea. Din primăvara lui 1977 încoace, am tot avut timp să regretăm (și vom mai avea) că filmul a fost parcimonios, atît de parcimonios, cu unul dintre cei mai minunați actori de comedie pe care i-am avut vreodată. Dar Oaie al bătrîn din *Tatăl risipitor* rămîne un personaj cinematografic seducător prin forța lui telurică, prin asprimile și rătăcirile sale, prin „luminile de suflet” ascunse în adînc de fire, care se făceau simțite dincolo de duritatea unei existențe chinute. Eram în lumea satului, imediat după terminarea războiului, și oamenii purtau în ei stihile unei lumi revolute, se aflau într-o continuă dispută, cu ei înșiși în primul rînd, cu ai lor, cu rămășițele trecutului din ei și din jurul lor. În acest context social, personajul lui *Toma Caragiu* din filmul lui Adrian Petringaru (pe atunci debutant) reprezenta el însuși o lume, cu indoieli și neliniști, cu rătăcirii și întoarceri. Forța comică a actorului răbufnea ca o lavă aprinsă de nestăvilit, dar nu într-un rol de comedie, cum ne-am fi așteptat, ci într-unul mai mult tragic, într-o partitură care concentra spiritul unui timp de intense prefaceri. Evenimentele care punctează filmul (trenurile foamei, vitregiile naturii, intrarea tîrînilor pe pămînturile moșieresti) se repercutau, toate, pe chipul și mai ales în gîndul și sufletul personajului principal, lăsînd urme dure-roase uneori, brazde adînci, ca niște metereze ale neuitării.

Să nu uiți, Dăriel

Doă filme și-au propus să pătrundă în universul de gînd al personajelor lui Zaharia Stancu. Întîi, pornind de la romanul *Jocul cu moartea* — *Prin cenușa imperiului* de Andrei Blăier, apoi *Pădurea nebulă* a lui Nicolae Corjos. Pe cît de cinematografice, de vizuale înlăuntrul lor sînt scrierile lui Zaharia Stancu, pe atît de dificilă este, însă, transpunerea cuvîntului-imagine în imaginea-cuvînt. Aceasta, pentru că substanța narativă își schimbă mereu tonalitatea, dinspre un realism furtiv spre proiecții simbolice, dinspre stricta autobiografie spre

„culturile” ficțiunii. Un film ca *Prin cenușa imperiului* optase pentru o transcripție cinematografică în cheie filosofică, cele două personaje principale, Dăriel și Diplomatul (ultimul în interpretarea lui Gheorghe Dinică) devenind „polii” unor concepții despre lume și viață în continuă confruntare și confruntare, într-un film parabolă. În *Pădurea nebulă* este aleasă modalitatea filmului-confesiune. În dialogul cu Diplomatul din *Prin cenușa imperiului*, Dăriel era *Gabriel Oseiciuc*: experiența „jocului cu moartea” este parcursă de un suflet pur, pentru care viața abia-abia începe să lase urme, dar lasă urme decisive. În *Pădurea nebulă*, rolul lui Dăriel e preluat de *Florin Zamfirescu*: peste elanurile lirice, violențele, crispările, plîndeale eroului, auzim, parcă, mereu, îndemnul scriitorului: „Să nu uiți Dăriel!” Nici *Florin Zamfirescu* nu va uita vreodată că minunatul nostru Nichita Stănescu îi spusese cîndva că seamănă cu Zaharia Stancu-tînăr.

Doi actori „între oglinzi paralele”

Personajul camilpetrescian despre care este vorba în rîndurile de față este Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, înțela noapte de război*. Un erou din galeria intelectualilor „inadaptabili” care au constituit, nu o dată, nu numai pentru Camil Petrescu, „obiect de studiu” literar, în-deosebi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Filosof într-o lume cinică, Gheorghidiu eșuează atît în experiența sentimentală pe care o parcurge (el nu cunoaște „metafizica” feminină, n-o poate stăpîni și soția îl face să sufere) cît și în toate „ale vieții” parcurgînd și experiența războiului cu care este, de asemenea, „incompatibil”. Stendhalian, romanul lui Camil Petrescu are în centrul său un personaj de mare complexitate sufletească. Cinematograful a încercat de două ori să se apropie de Ștefan Gheorghidiu. Prima dată în filmul lui Mircea Verolui, *Între oglinzi paralele*, cînd în rolul lui Gheorghidiu apare *Ion Caramitru*, accentele fiind influențate atît de personalitatea regizorului, cît și a interpretului. Iar a doua oară, în filmul lui Sergiu Nicolaescu

Tentația parabolei: Prin cenușa imperiului, cu Gabriel Oseiciuc



Înainte de confesiune: Florin Zamfirescu în Pădurea nebulă





Gheorghidii hamletizind (Ion Caramitru în *Între oglinzi paralele*) și Gheorghidii sperind (Vladimir Găitan în *Ultima noapte de dragoste*)

Ultima noapte de dragoste, când eroul era interpretat de **Vladimir Găitan**, cu modificările care rezultă și din factura diferită a filmului. Niciunul dintre filme n-a dus până la capăt introspecția psihologică. Dar putem considera că între „oglinzile paralele” ale celor două filme, personajul lui Ștefan Gheorghidiu se întregește, fiind vorba de două viziuni interpretative „complementare”: **Găitan** punctează slăbiciunile personajului, **Caramitru** „hamletizează” cu har și farmec.

moartea eroinei, o secvență antologică. Cea mai dificilă alegere, pentru regizor, s-a dovedit a fi, din multe puncte de vedere, aceea a personajului titular: optiunea s-a dovedit inspirată, deși protagonistul nu aparținea breslei actrițelor, era reputatul artist plastic Ion Pacea.

Din lumea „scrinului negru“

După memorabilele ecranizări de debut **Nunta de piatră** și **Duhul auru-lui** (semnate împreună cu Mircea Ve-roiu), după remarcabila transpunere pe ecran a romanului lui Dulfu Zam-firescu **Tănase Scatiu** (unde Victor Rebengiuc crea o foarte convingă-toare versiune cinematografică a per-sonajului titular), regizorul Dan Pița s-a încumetat să abordeze, în **Bietul Ioanide**, fabulosul univers tipologic al romanelor călănesciene. A fost una dintre cele mai temerare inițiative ale cinematografului românesc. Scenariul lui Eugen Barbu decupa din **Bietul Ioanide** și **Scrinul negru** un panopti-con de figuri emblematice pentru li-teratura călănesciană, pe care regizo-ru — prin interpreți de elită — l-a transpus pe ecran în tușe de aqua forte: Gonzalv Ionescu — Gheorghe Dinică personifica arivismul, Haglie-nuș — Tănase Cazimir reprezenta ia-șităte, Galtany — Constantin Co-drescu era oportunismul... În acest context, compoziția realizată de **Marga Barbu**, în rolul bogat în suges-tii al celebrului personaj de „scrin ne-gru”, doamna Valsamaky Farfara, se înscrie printre cele mai izbutite reali-zări interpretative. Doamna Valsam-aky Farfara — **Marga Barbu** era (ca să folosim tot un termen generic) ver-satiliscească. Jucat cu mare vervă acto-ricească, personajul a avut câteva mari momente în film, printre care, nelindolos, acela al ultimei apariții

Drumul de viață al lui Dumitru Dumitru

Devenite film, romanele lui Dinu Sărau **Niste țărani**, **Clipa**, **Dragoste și revoluția** au adus pe ecran momente semnificative din facerea unui lumi noi și au urmărit, printre alte destine ale epocii, biografia unui personaj de ireproșabilă ținută morală, activistul de partid Dumitru Dumitru, în interpretarea de mare expresivitate a lui **George Coszici**. În filmul lui Mircea Danelliuc **Vînătoarea de vulpi** era evocat un singur moment din această biografie, întîmpinarea de la Cornu-Capei, petrecută în anii coo-

(Continuare în pag. 42)

Satiră și maliție: Marga Barbu în *Bictul Ioanide*



(Urmare din pag. 40) .

Ca și Mihail Sadoveanu, acest alt M.S. — Sebastian se lasă greu prins în rețelele (sau tentaculele) cinematografice care vor să fie și emitătoare de idei proprii.

Clips

S.I: romanul lui Dinu Sărau. R.: Gheorghe Vitanidis. Sc.: Dinu Sărau. I.: Nicu Stan. Int.: Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Sebastian Papalini, Emanuel Petru, Mitică Popescu, Leopoldina Bălanuță, Rodica Tapalagă, Margareta Pogonat, Vasile Nițulescu, Olga Tudorache, Octavian Coteșcu, Valeria Secu.

În bogatul roman politic al lui Dinu Săraaru, regizorul Gheorghe Vitanidis a văzut mai ales dialogurile, extrem de revelatoare și incisive ale însele, încât filmul se constituie, în sensul bun al cuvântului, într-un discurs adesea captivant.

Un om in loden

S.I.: romanul „Moartea vine pe bandă de magnetofon” de Haralamb Zîncă. **R.:** Nicolae Mărgineanu. **Sc.:** Haralamb Zîncă, Nicolae Mărgineanu. **Int.:** Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Diplan, George Constantin, Mircea Albulescu, Senda Toma, Draga Olteanu-Matei, Florina Luican.

Încă un operator debutează ca regizor, sprijinindu-se pe o carte, în speță pe una care innobilează, ca și filmul, genul „policar”.

Vacantă tragică

S.l.: nuvela „Nada florilor” de Mihail Sadoveanu. R.: Constantin Vaeni. Sc.: Constantin Mitru. I.: Anghel Deca. Int.: Mircea Diaconu, Anda Onesa, Radu Ionescu, Mircea Albulescu, Octavian Cotescu, Remus Mărgineanu, Florin Zamfirescu.

A se vedea, în acest almanah, „Sadove-
niana” de Ștefan Oprea.

1980. Rug și flacără

Șt.: romanul lui Eugen Uricaru, R., Sc.: Adrian Petringenaru. I.: Aurel Kostrakiewicz, Int.: Ion Caramitru, Florin Piersic, Teofil Vilcu, Simona Mălcănescu, Ștefan Velnicu, Ilarion Ciobanu, Petre Gheorghiu-Doli, Mircea Verolu, Dorel Visan.

În anul în care se atinge un nou record numeric al ecranizărilor (case, în cronologia noastră care respectă și succesiunea premiilor de la o lună la alta), scriitorul Eugen Uricaru debutează pe ecran, grație regizorului Adrian Petringeanu care se apleacă asupra unei perioade prea puțin frecventată: prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Ultima noapte de dragoste

S.1.: romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” de Camil Petrescu.
R. Sc.: Sergiu Nicolaescu. I.: Nicolae Girardi. Int.: Vladimir Găitan, Ioana Pacula, Sergiu Nicolaescu, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Coela Răutu, Ernest Maftei, George Mihăiță.

Fără a se declara un „remake”, filmul lui Sergiu Nicolaescu este totuși prima întoarcere a unui cineast român la o carte tratată anterior de un coleg al său (Mircea Verolii), care la rândul său nu făcuse ecranizarea declarată a romanului în cauză, ci o trimitere globală la opera scriitorului.

Dulos Anastasia trecea

Și: nouela lui D.R. Popescu. **R.:** Alexandru Tatos. **Sc.:** D.R. Popescu. **I.:** Florin Mihăilescu. **Int.:** Anda Onesa, Amza Pelea, Laszlo Tarr, Biro Levente, Cristian Ghiță, Răzvan Onesa. **Căstălin Ciornel.**

Premiul pentru interpretare feminină
(Anda Onesa) la Karlovy Vary, 1980.

A se vedea, în acest Almanah, „Acel ingeri' triști...” de Alina Popovici.

lon, blestemul pământului,
blestemul iubirii

S.t.: romanul lui Liviu Rebreanu. R.: Mircea Mureșan. Sc.: Titus Popovici. I.: Ion Marinescu. Int.: Șerban Ionescu, Ioana Crăciunescu, Sorina Stănculescu, Valentin Teodosiu, Petre Gheorghiu, Ion Besolu, Octavian Cotescu. Tamara Bucliceanu-Botez.

A se vede, în acest Almanah, „Romane clasice, lecturi moderne” de Ioan Lazăr.

Bietul loanide

S.I.: romanele "Bietul loiande" și "Scriinul
negru" de George Călinescu, R.: Dan Pîja
Sc.: Eugen Barbu, I.: Florin Mihăilescu, Int.
Ion Pacea, Constantin Codrescu, Marga
Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bala
nuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tănase Cazi
mir, Stefan Iordache, Petre Gheorghiu, Oc-

film și literatură

tavian Cotescu, Carmen Galin, Ion Caramitru, Anda Călugăreanu.

Marile diferențe de epocă și de sursă, față de Tănase Scatiu, reprezintă numai în parte și numai în această zonă a ecranizărilor decizia regizorului Dan Pita de a refuza orice fixație, de a se sustrage definițiilor de gen și stil, ca o fugă continuă de prea marcatul estetic al debutului cu Nunta de piatră.

Vinătoarea de vulpi

S.I.: romanul „Niște țărani” de Dinu Săra-ru. R.: Mircea Danelluc. Sc.: Dinu Săra-ru, Mircea Danelluc. I.: Călin Ghibu. Int.: Mitică Popescu, Mircea Diaconu, Valeria Seciu, Gheorghe Cozorici, Sofia Vico Vancea.

A se vedea, în acest almanah, „Privind peste umărul scriitorului” de Magda Mihăilescu.

1981. Saltimbancii

1982. Un saltimbanc la Polul Nord

S.I.: romanul „Fram ursul polar” de Cezar Petrescu. R.: Elisabeta Bostan. Sc.: Vasilița Istratie. I.: Nicolae Girardi (la al doilea film asociat cu Ion Marin Preda), Octavian Cotescu, Carmen Galin, Adrian Vîlcu, Gina Patrichi, Violeta Andrei, Dem Rădulescu, George Mihăiță, Aurel Giumrău, Mihaela Juvara, Aurel Iosefini, Alexandru Repan, Mitică Popescu, Geo Saizescu.

Este limpede hotărârea regizoarei Elisabeta Bostan de a leși din cadrul filmului cu destinație expresă și restrânsă „pentru copii”, de a accede într-o sferă de interes mai larg, pe aripile acestor teme eterne a saltimbancilor.

1982.

Orgolii

S.I.: romanul lui Augustin Buzura. R.: Manole Marcus. Sc.: Augustin Buzura. I.: Valentin Ducaru. Int.: Victor Rebengiuc, Cristina Deleanu, Silviu Stănculescu, Mircea Albulescu, Mirela Gorea, Traian Stănescu, Adina Popa, Constantin Bărbulescu, Nicolae Praidă, Florin Vasilescu, George Buznea, Matei Alexandru, Constantin Dinulescu, George Constantin.

Una dintre puținele opere ale romanului românesc contemporan — aflat într-o zodie fastă — care reușește să captiveze atenția cineastilor, în transpunerea unui regizor la care predomină echilibrul sobru și atent măsurat.

Înghițitorul de săbii

S.I.: schișele lui Alexandru Sahia. R., Sc.: Alexia Visarion. I.: Vivi Drăgan Vasile. Int.: Mircea Albulescu, George Constantin, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Mitică Popescu, copilul Mircea Cristache, Leopoldina Bălanuță, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu-Botez.

Între două producții „după” Caragiale, Alexia Visarion își la pară un plus de libertate ca adaptator, prelucrând clevea schișe de Alexandru Sahia, într-un film care ni se pare „cel mai filmic” dintre cele trei.

Pădurea nebulă

S.I.: romanul lui Zaharia Stancu. R.: Nicolae Corjos. Sc.: Ion Cantacuzino, Virgil Pulcea, Nicolae Corjos. I.: Vivi Drăgan Vasile. Int.: Ileana Pantazică, Florin Zamfirescu, Horațiu Mălăele, Valeria Sitaru, Catrinel Dumitrescu, Gabriela Cuc, Sebastian Papaiani, Ion Besolu, Mihai Mereuță.

Încercare de apropiere de latura autobiografică a literaturii lui Zaharia Stancu, cu accent pe culoarea de epocă și tenta romantică sau romantoasă.

Năpasta

S.I.: piesa lui I.L. Caragiale. R., Sc.: Alexia Visarion. I.: Vivi Drăgan Vasile, Marcel Bogos, Lidia Luludis. Int.: Dorina Lazăr, Corneliu Dumitrescu, Florin Zamfirescu, Dorel Vișan, Vladimir Găitan, Valeria Sitaru, Radu Panamarenco, Corneliu Revent.

După Camil Petrescu, I.L. Caragiale ar beneficia de un „remake” dar distanța de aproape 50 de ani între filmul de față și cel precedent din anii 20 (a se vedea mai departe, „Caragiale și filmul mut” de Oltea Munteanu) atribuie suplimentar lucrării lui Alexia Visarion calitatea noutății (a se vedea, în acest almanah și interviul „Înainte de a vorbi „altfel”, trebuie să vorbim pur și simplu”).

(Continuare în pag. 43)



Reabilitarea monologului: Gheorghe Cozorici în Dragostea și revoluția

(Urmare din pag. 41)

perativizării agriculturii. O întâmplare care purta în ea vifornițele aceluși timp și care a lăsat o pecete dureroasă în destinul personajului. În filmul lui Gheorghe Vitanidis *Clipa*, care reia biografia lui Dumitru Dumitru în povestea de viață a eroului și a celor care au însoțit această complexă și exemplară biografie pe drumul deloc ușor dinspre ieri spre azi — inginerul Tudor Cernat, Năiță Lucean, Petre și Maria Nobilu, Ruxandra Mărcineanu — sînt strînse importante semnificații sociale și umane, conexiunile intime ale acestor destine cu timpul social pe care personajele îl parcurg. Despre multe se vorbește în *Clipa*: despre libertate și necesitate, despre demnitate comunistă, despre curaj și frică, despre temeritate și lășitate, despre „momentul cînd trebuie să spui trebuie” și despre forța de a lua totul de la capăt. Îl reîntîlnim pe Dumitru Dumitru — Gheorghe Cozorici, ca personaj din realitatea imediată, în *Dragostea și revoluția*: regăsim, în acest captivant portret cinematografic, trăsăturile distincte ale comunistului de omenie.

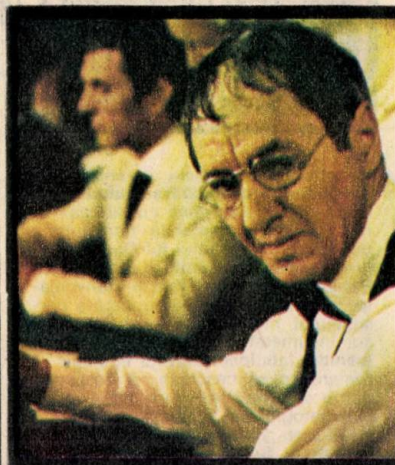
Imposibila iubire a Intrusului

Cinematograful a ajuns tîrziu, cîțiva ani după dispariția lui Marin Preda, la

Cînd dragoste nu e...: Imposibila iubire, cu Șerban Ionescu



ecranizarea unui roman precum *Intrusul*. Nu este deloc ușor de ecranizat un roman de Marin Preda, regizorul Iulian Mihu a simțit-o pe pielea lui, transpunînd pe peliculă *Marele singuratic*, iar *Moromeții* n-au devenit niciodată film, ca să nu mai vorbim de alte romane ale scriitorului. Constantin Vaeni are meritul de a fi restabilit o relație necesară a cinematografiei noastre, aceea cu literatura lui Marin Preda. *Imposibila iubire*, ecranizarea *Intrusului*, are toate datele unui film de larg interes civic și artistic, dată fiind densitatea narațiunii cinematografice și „deschiderile” spre actualitate pe care le conține trama. Motto-ul filmului, de largă circulație azi, „unde dragoste nu e, nimic nu e”, rezumă perfect povestea de viață a lui Călin Surupăceanu, povestea unui tînar care se formează la școala primelor mari șantiere, dar care, după împlinirea unei ostile ale cotidianului, are curajul să ia totul de la capăt, viața redîndu-i și dreptul la dragoste. Interpretul lui Călin Surupăceanu este Șerban Ionescu — care mai interpretează un rol de referință în cinematografia noastră, acela al lui Ion din *Blestemul pămîntului*, blestemul iubirii, filmul lui Mircea Mureșan după romanul lui Liviu Rebreanu. Rolul „Intrusului” este pentru actor un examen greu, pe care îl trece cu „foarte bine”. Etapele evolutive ale eroului sînt marcate cu multă grijă psihologică, un benefic firesc de viață străbate, ca un curent de înaltă tensiune, gîndurile și faptele lui Călin Surupăceanu.



Gustul agoniei fără extaz: Glissando, cu Ștefan Iordache

La întîlnirea de taină cu „omul din vis”

Reciteam zilele trecute nuvele lui Cezar Petrescu *Omul din vis*. Scrisă la persoana întîi, povestirea — cu tot

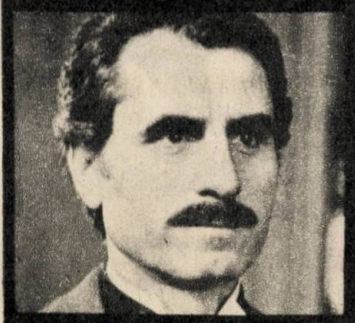
aerul său straniu, de confluențe ale visului cu realitatea — pare o mărturisire. Mărturisirea unei obsesii neexplicate (sau inexplicabile)? Pentru a mă verifica, am deschis „Istoria literaturii”... a lui G. Călinescu: „disproporția dintre spațiul real și curgerea imaginației”... „citeodată fantazia e prea abundentă și de o labilitate fulgerătoare, alteori nucleul e minim”. Ce l-a atras, atunci, pe Mircea Daneliuc spre noua lui Cezar Petrescu? În primul rând, neîndoios, tema, ideea, motivul „omului din vis”. Și în al doilea rând, date fiind, probabil, „golurile” navelor, posibilitatea de translație spre propria sa „stare cinematografică”. Așa s-a născut **Glissando**, un film dur, neiertător, despre prăbușiri morale determinate de agresiunea fascistă asupra spiritualității și a ființei umane în România antebelică. În **Glissando** se întrepătrund, se întretaie și se suprapun două planuri de acțiune, care „glisează” spre un deznodământ magnetizant și previzibil: un agonizant destin uman individual, pe fondul agoniei unei epoci, de fapt a unei lumi revolte. Doar preluarea din revă a unor fire de acțiune divergente îl împiedică pe regizor să-și materializeze cu strictețe intențiile. În rolul personajului principal, „domnul Theodorescu”, **Ștefan Iordache** creează — la întâlnirea de taină cu „omul din vis” — unul dintre marile sale roluri cinematografice: un portret neiertător al prăbușirii morale, fixat în tonuri sumbre, pendulând între real și oniric.

Sub vraja „morii lui Călfar”

Fantasticul prozei lui Gala Galaction — transpus pe ecran prin intermediul adaptării semnate de Valeriu Drăgușanu, Radu Aneste Petrescu și Petru Maier Bianu — își găsește corespondențe cinematografice incitante în filmul **Moara lui Călfar**, un film dens, sobru, cu miez moral-filosofic. Personajul principal, Stoicea, devine și pe ecran — cum era și în năvălă — o prezență pregnantă. Poposit într-o circumstanță, el ascultă fascinat povestea despre Călfar, un bătrîn cu puteri miraculoase care ar îmbogăți pe oricine i-ar cere acest lucru. Nerezistind tentației, tulburat de perspectiva îmbogățirii peste noapte, Stoicea pornește în căutarea morii lui Călfar și pătrunde în... basm. Stoicea va deveni în scurtă vreme omul de încredere al boierului Rovin, apoi — indirect — îi va provoca moartea, îi va lua nevasta, pe frumoasa Tecla, și va ajunge stăpîn pe conac. Ajuns bogat, în culmea puterii și a dezumăririi, „iese” dintr-o dată din basm, trezindu-se din nou la moara lui Călfar: „și totul i s-a scurs într-o clipă printră degete”. Interpretul lui Stoicea este **Remus Mărgineanu**, un actor de mare forță expresivă, a cărui privire sfredelăste, fascinează, înmărmurește. Ca o marmură albă, Tecla, în interpretarea „rece”, tăioasă a foarte frumoasei Elena Albu, este, parcă, produsul se-

tei de înăvuiare a eroului, care încremenește totul în jur. Din distribuția filmului, mai impun personaje puternice Alexandru Finți, Vasile Nițulescu și Dan Condurache, într-o creație de maturitate artistică a unui regizor debutant: Șerban Marinescu.

Basmul ca infern: Moara lui Călfar, cu Remus Mărgineanu



„Adela” sau capcanele lucidității

A devenit film — îl vom vedea în curînd — și romanul lui Garabet Ibrăileanu **Adela**. Încă în timpul filmărilor actorul George Motoi spunea despre întreprinderea regizorului Mircea Veroiu: „Simt că nu vrea să facă un film obișnuit, de acțiune. Ceea ce contează sînt evenimentele interioare ale personajelor, tulburările lor, unele roșite, altele disimulate... E mai curînd un eseu psihologic, filosofic, despre luciditatea cu care un individ își asumă la un moment dat vîrsta.” Principalele personaje ale romanului devin, toate, remarcabile prezențe cinematografice. Doctorul Codrescu — reintors în locurile străbătute de amintirile tineretului, unde o cunoscuse pe Adela în copilăria ei — este **George Motoi**: personajul are sigure afinități cu marea familie a personajelor cehoviene (să nu uităm că actorul, încă din anii studenției, îl juca pe Astrov din **Unchiul Vania**). Mama Adelei este **Valeria Seciu**, tină și frumoasă. În acest portret de epocă, lar **Adela Mariana Procopie**, care nu de mult avea încă rol de elevă în **Prea cald pentru luna mai** și pentru care cariera artistică abia acum începe cu adevărat. Vecinul Tuliu este interpretat de Ștefan Sileanu: excelent și el, în rolul unui tip ciudat, cu mici — sau mai mari — curiozități și aceeași factură cehoviană. Cît despre regizorul Mircea Veroiu, matur de la debut, el se arată în acest film despre vîrste me-reu tînăr.

Ghid cronologic
de personaje literare ecranizate,
intocmit de
Călin CALIMAN

(Urmare din pag. 42)

1983. Ochi de urs

S.L.: nouela lui Mihail Sadoveanu. R.: Sc.: Stere Gulea. I.: Florin Mihailescu. Int.: Dragoș Pîslaru, Sofia Vicoveanca, Daniela Viădulescu, Iosif Stoian.

Cu toate dificultățile persistente, a zecea ecranizare din Sadoveanu este și cea mai izbită dintre ele.

Întoarcerea din iad

S.L.: nouela „Jandarmul” de Ion Agărbiceanu. R.: Sc.: Nicolae Mărgineanu. I.: Vlad Păunescu. Int.: Constantin Brînzea, Maria Ploae, Remus Mărgineanu, Ana Clonte, Ion Săsăran, Vasile Nițulescu.

Diploma de onoare — Moscova, 1983; Marele premiu la Festivalul filmului românesc de la Costinești, 1983.

Una dintre ecranizările în care regizorul, totodată scenarist, după ce fusese operator, și-a asumat riscul multor completări și restructurări ale materialului original, excelînd, în ordinea profesiilor asumate, în secvențele de pe fronturile primului război mondial.

O lebedă iarna

S.L.: piesa lui Paul Everac. R.: Mircea Mușășan. Sc.: Paul Everac. I.: Ion Marinescu. Int.: Octavian Cotescu, Rodica Mușășan, Florin Piersic, Gilda Marinescu, Dorina Lazăr, Fory Etterle, Costel Constantin.

Prea puține dintre piesele de teatru contemporane remarcate de critică și salutate de public, cum este cazul celor ale lui Paul Everac, au reușit să distîgă și cinematograful, încît nu ne rămîne decît să sperăm că se va persevera în această direcție.

Dragostea și revoluția

S.L.: romanul lui Dinu Sărau. R.: Gheorghe Vitanidis. Sc.: Dinu Sărau și Gheorghe Vitanidis. I.: Nicu Stan. Int.: George Cozoric, Valeria Seciu, Ion Dichiseanu, Mircea Albulescu, George Constantin, Rodica Tapalagă, Olga Tudorache, Dorina Lazăr, Nicolae Dinică, Sandu Simonică, Dan Condurache.

Reluarea, atît literară cît și cinematografică, a destinului unui personaj eminemant reprezentativ pentru epoca noastră, care este activistul de partid (Dumitru Dumitru, același din **Clipa**, dar în firească devenire).

1984. Imposibila iubire

S.L.: romanul „Intrusul” de Marin Preda. R.: Sc.: Constantin Vaeni. I.: Anghel Deca. Int.: Șerban Ionescu, Amza Pellea, Toma Vasilescu, Valentin Teodosiu, Irina Petrescu.

Premiul pentru regie, pentru interpretare feminină (Toma Vasilescu), pentru interpretare masculină (Șerban Ionescu) și pentru muzica de film (Cornelia Tăutu), la Festivalul filmului pentru tineret — Costinești, 1984.

Deși în cu totul alt registru decît Iulian Mihu, Constantin Vaeni pare să creadă și el că Marin Preda trebuie cînt cu un ochi filmic „obiectiv”, dedramatizant, cu accent pe prozaismul, prozel, pe cotidianul existențelor comune.

Glissando

S.L.: nouela „Omul din vis” de Cezar Petrescu. R.: Sc.: Mircea Daneliuc. I.: Călin Ghibu. Int.: Ștefan Iordache, Toma Vasilescu, Petre Simionescu, Ion Fiscuteanu, Rada Istratie, Victor Ionescu.

Pornind de la nouela lui Cezar Petrescu, o ecranizare foarte personală și o preocupare de înnoire stilistică a regizorului.

Moara lui Călfar

S.L.: nouela lui Gala Galaction. R.: Șerban Marinescu. Sc.: Valeriu Drăgușanu, Radu Aneste Petrescu, Petru Mario Bianu. I.: Călin Ghibu, Dragoș Pîrvolescu. Int.: Remus Mărgineanu, Elena Albu, Vasile Nițulescu, Dan Condurache, Andrei Finți, Ion Marinescu.

Premiul pentru debut regizoral al festivalului filmului pentru tineret — Costinești, 1984.

În sfîrșit, un absolut al secției de regie de la IATC reactualizează șansa unui „al treilea val” care s-ar putea sprîlîni, chiar dacă nu tot atît de apăsător ca seriile precedente, pe literatura națională.

Filmografie selectivă și comentată a ecranizărilor, realizată de
Georgeta DAVIDESCU
Valerian SAVA

„Era în mijlocul verii“...

Întâlnirea din pământuri
de Dumitru Dinulescu



Imaginea precum cuvântul

E firesc, poate, ca orice cineast să se apropie cu puțină teamă, dar și cu respect de proza densă și dramatică a lui Marin Preda. Cum să desenezi lumea aceea „scăldată în lumina eternă a zilei de vară“, dorința nesecată a personajelor sale de a dobândi fericirea, dragostea, împlinirea, cum să dai un contur aspirației lor spre puritate morală, spre desăvârșire?

De fapt, complexul cineastului față de opera lui Marin Preda este lipsit de fundament. Un extras de câteva rânduri dintr-o năvălire de debut, „Întâlnirea din pământuri“, demonstrează cât de cinematografică, cât de modernă este proza sa: „Era în mijlocul verii. Peste întinderea cîmpiei năvăliră deodată în goană, ieșind din porumburile înalte și negre, ca o pădure, doi călăreți, alergînd fiecare cîte o pereche de cai“...

Există aici sugestia proporțiilor încadrate, ritmul izbitor, eventual exprimat printr-o bruscă translocare ce poate da, în imagine, șocul-surpriză necesar introducerii privitorului „în lumina eternă a zilei de vară“ sau — de ce nu? — în debutul unui western dotat cu atributele clasicismului cinematografic... Este dealtfel una dintre sugestiile unei scînteie cinematografice de mici dimensiuni lucrată de regizorul Dumitru Dinulescu, după pomenita năvălire de debut și inclusă, ca parte, în filmul de debut colectiv, *De patru ori start*.

Dar să ne întorcem la debuturile pe ecran ale lui Marin Preda însuși.

„O mie de auzituri
nu fac cît un văzut“

Așa spune Ilie Barbu, cînd află că

Încă de la debuturile sale,
Marin Preda
a fost poate „cel mai iubit dintre...“
scriitorii care au colaborat
cu cinematografia. Și totuși...

„desfășurarea“ sa va fi văzută și auzită de consătenii săi... La foarte puțini ani de la apariția năvălirii cu acest titlu, regizorul Paul Călinescu aducea pe ecran, în 1955, destinul „desfășurat“ al lui Ilie Barbu, țărănul care este pus în fața unei opțiuni capitale pentru existența sa și a unei întregi generații.

Filmul a decupat din țesătura năvălirii acele momente a căror semnificație dă contur și greutate eroului principal. Ritmul lipsit de grabă al secvențelor urmează pasul șovăitor la început, din ce în ce mai decis apoi, al țărănului pe care experiența de generații l-a învățat prudența, înțelepciunea disimulată, viclenia chiar...

„Un ton și un stil detașat de eroi nu există“, spunea Marin Preda, iar Paul Călinescu a izbutit acest tip de fidelitate. Chipul timpuriu brăzdat, privirea cînd șovăitoare, cînd vicleană, cînd tăioasă (interpret Colea Răutu), vorbele puține dar adînci fac ca Ilie Barbu să se înrudească fără îndoială cu Ilie Moromete, de la care a învățat

poate acea răbdare încordată în fața unui act decisiv.

Momentul descătușării din această tensiune este atent rezolvat dramatic, deși lăsat mai mult în seama interpretului: după ce învinge cu greu rezistența foi de hîrtie — cererea de înscriere în cooperativă — auzînd parcă povara inerției, a ezitărilor, a neîncrederii, teama chiar, Ilie Barbu e copleșit de emoție și fericire. Nu izbuteste să spună nimic, dar întreaga violență a furtunii care i-a răvășit sufletul și s-a domolit brusc, traversează ecranul. Există, oricum, în această secvență, mai mult intensitate dramatică decît în cea a înfruntării cu Voicu Ghiocoșia sau decît în desfășurarea dramatică (în năvălire) a luptei cu cei ce vor să se opună majorității, și care, pe ecran, este doar povestită. Imaginea are o autenticitate aproape documentară și o asprime a contrastului care rimează cu tonul reținut și bărbătesc al prozatorului, cel care disprețuiește gratuitatea la „făcătorii de cuvînte“, așa cum i-ar fi disprețuit și pe „făcătorii de imagini“...

**„Am vrut odată să schimb lumea.
Nu-mi ajunge?
De ce trebuie s-o iau de la capăt
și să merg pînă în pinzele albe?”**

Marele singuratic, în regia lui Iulian Mihu, alege dintre toate firele acțiunii două destine: pe al lui Nicolae Moromete, dezamăgit după o înfruntare dură cu viața, izbit apoi de o dramatică întîlnire cu moartea și pe al pictoriței Simina — iubita sa, care moare după ce o scurtă dar intensă ardere în dragoste și artă (îngemănate în concepția scriitorului) îi consumă existența într-o sublimă combustie.

Există aici miezul unui superb **Love Story**, mai adevărat și mai puțin sofisticat... Ce lipsește atunci lucrării cinematografice care inițial oferă, prin materia scenaristică, noduri dramatice ispititoare pentru orice regizor? Tot atîtea dimensiuni vizuale deschise în fața operatorului: „grădinile” lui Nicolae, tablourile Siminei, marea a cărei nemărginire e comparată de erou cu nesfîrșitul cîmpiei, satul natal în care cei doi se duc ca la un izvor al cunoașterii și al „vieții fără de moarte”...

Ilustrativ și static — fără a reuși să facă din maniera „obiectivă” pe care o caută un stil — alegind soluții simplificate pentru replicile care-și ascund adîncimea în gîndirea personajelor, fără creșteri sau surprize în linia dramatică (romanul abundă în momente de răsturnări ale situațiilor), cu o rostire „albă” a cuvintelor, care își pierd astfel ecoul și profunzimea, filmul alunecă pe lîngă marea șansă de a deveni ceea ce ar fi putut să fie: o aventură a cunoașterii” pentru Simina, o dramă a iubirii absolute, irepetabile, pentru Nicolae Moromete care înțelege, în finalul romanului, că leacul vindecării de moarte rămîne totuși iubirea pentru pămînteni și dragostea de viață...

**„Moartea e un fenomen simplu
în natură,
numai oamenii îl fac
împăimîntător”**

Porțile albastre ale orașului are ca motiv de inspirație o năvălă intitulată „Albastră zare a morții”. Filmul lui Mircea Mureșan operează în acest caz o transfuzie inversă, am spune, în raport cu **Marele singuratic**. Nuvela scurtă și, evident, incomparabil mai simplă decît un roman, e decupată parcă cinematografic de scriitorul însuși, ceea ce o face să capete un sporit relief dramatic prin transpunerea în imagini. Conturul fiecărui personaj e mai ferm, destinul fiecăruia se împlinește clar, toate sub semnul datoriei și al conștiinței că moartea capătă un sens atunci cînd cei care o întîlnesc știu, intuiesc sau află pentru ce mor, pentru ce luptă.

Duritatea, cruzimea sublocotenentului Roșu care-și chinuia soldații capătă în final explicația, cînd ghicim că în casa de copii părăsiți în care a crescut și în care doar numele i se întoarce sub titlul de erou, nu cunoscuse decît durerea și tristețea. Pentru jucătorul de cărți care cîștigă o avere abia în clipa în care pierde totul, știind că „hazardul a pus ochii pe el”, moartea înseamnă unicul moment cînd viața capătă un sens, o miză reală.

Pentru caporalul Ana, un țărăn, în care „bucuria de a trăi nu cobora și nu urca parcă deloc, ci se instalase undeva la mijloc, în sufletul lui”, moartea este egală cu viața, iar norocul nu contează, căci are doi copii, după cum spune el, cu seninătate, cu aceea înțelegere fulgurătoare și adîncă pe care o au țărânii pentru tot ceea ce se referă la soartă: „Nu-mi pare rău dacă mor. Dar cred că o să scăpăm cu toții”. În film, tocmai acest personaj supraviețuiește, iar cînd el istorisește cele trăite, e privit cu încredință de semenii adunați într-o ogradă „moromețiană”. Supraviețuiește și tînărul bucureștean care a descoperit că viața și dragostea sînt mai presus de orice, fericit că nu l-a fost dat să moară, căci „tocmai acum îmi dădă seama că nimic pe lume nu ne împiedică să fim fericiți”...

Acest patos al căutării fericirii, dorința de a cunoaște prețul și greutatea clipei de viață își mai găsesc un sprijin în două elemente care adaugă filmului o notă de poezie, abia sugerată de nuvelă. Siluetele celor căzuți dispar ușor sub „albastră zare a morții”, sub linia de orizont a unui „cîmp cu flori”. E o fotografie dintr-o baladă virtuală, cu tonul blîndeii rememorări din „Miorița”, o imagine pe care o vom citi plenar abia în ultimul roman al lui Marin Preda: „Ce e umanitatea, dacă nu un astfel de lan, strălucind în lumina soarelui în culori halucinante, sub un cer de un albastru orbitor și în care, tăcută, seceră moartea”... gîndea în fața „Secerătorilor” lui Van Gogh, „cel mai iubit dintre pămînteni...”

**„Omul e întotdeauna și va rămîne
înselat de o viață deplină”...**

Romanul „Intrusul” oferă cineastului o materie epică densă, personaje cu un contur ferm, o dramă plurivalentă: drama formării unei conștiințe, drama creatorului-constructor, drama iubirii, a lucidității, a dezamăgirilor de diverse feluri...

Călin Surupăceanu pornise, cu toată tinerețea sa, să înalțe o lume nouă, chemat de o „nouă religie”, cum ar fi spus confratele său „marele singuratic”. A plecat încrezător în orizontul larg ce se deschidea în față, cu deplină încredere în sine și în oameni, să construiască un oraș care să fie și al său, dornic să-și edifice și propria fericire. Un accident rupe însă linia ascendentă a destinului și, prin fisură, se strecoară egoismul, răutatea, brutalitatea, prostia, neînțelegerea, ura, eternii dușmani ai unei lumi noi. De data aceasta, **auzim** — prin meritul regizorului Constantin Vaeni și al interpreților săi — **auzim și vedem** ce înseamnă zborul aceluia „animal viclean și liber”, omul, cel care dorește și învață să fie cînstit și drept, să-și apere dragostea și viața, dar pe care dragostea și viața îl înșală.

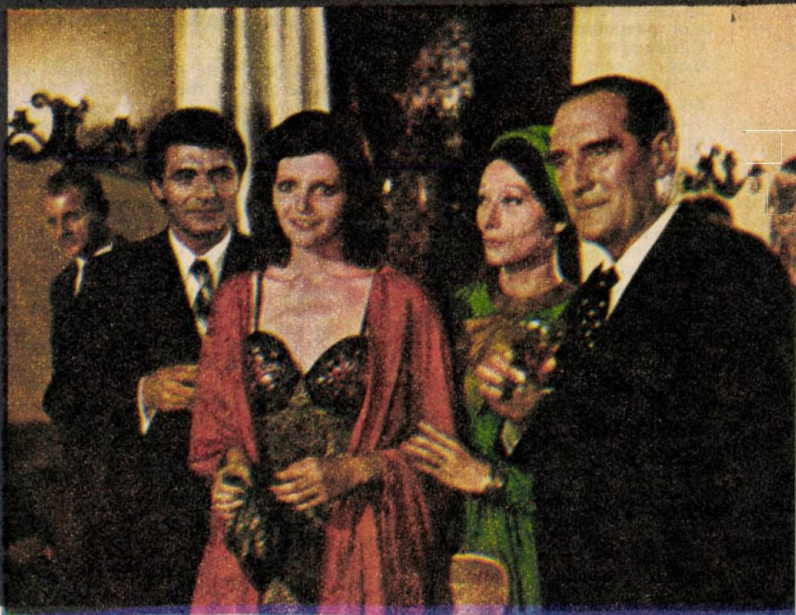
Există în film un leit motiv vizual și muzical care exprimă acel vechi vis al omului de a zbura, de a fi egal sau stăpîn al naturii, al omului care poate zbura dacă lumea nu îl minte ca să-l frîngă zborul. Există sugestia sublimă dispută între curaj și lașitate, între adevăr și minciună, între vrednicie și nevrednicie, care fac ca tensiunea scrierilor lui Marin Preda să vibreze, cel puțin în cîteva secvențe, în imagine precum în cuvînt.

Ca să închei rotund aceste rînduri, care au înțecat a fi doar incitarea la o lectură comparată a scrierilor lui Marin Preda și a ecranizărilor ulterioare, voi folosi încă o dată cuvintele cu care „cel mai iubit” dar poate și „cel mai singur” dintre pămînteni și-a încheiat destinul: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e!”

De scrisul lui Marin Preda nu ne putem apropia decît cu dragoste și nu vom pătrunde dincolo de învelișul cuvîntului decît dacă, citindu-l, dobîndim acel dulce-amar gust al absolutului care l-a chinuit pe scriitor, dar l-a făcut mai fericit și mai „deplin” decît alți pămînteni.

Doina BOERIU

O aventură a cunoașterii sau Marele singuratic de la roman la film. Cu: George Motoi, Adriana Nemes, Mircea Șeptilici



Expresivă,
tăcerea...
Pădurea
spinzuraților
(Ana Szeles)

Romane clasice, lecturi moderne

A vorbi despre ecranizările după Liviu Rebreanu înseamnă a aduce un meritat elogiu mării literaturi, în perspectiva unei virtuale, mari cinematografii.

Înseamnă a ne reaminti că **Pădurea spinzuraților** obținea în 1965 premiul pentru regie la Cannes, iar **Răscoala**, tot la Cannes, în 1966, premiul „Opera prima”. O consacrare a cinematografiei naționale prin două dintre ecranizările ei de referință.

Literatura lui Rebreanu era totuși și este departe de a fi epuizată, în condiția ei de posibilă sursă de subiecte cinematografice, deși, între timp, alte două lucrări importante ale scriitorului i-au atras pe cinești: **Ion**, **blestemul pământului**, **blestemul iubirii** și **Cluleandra**, ultimul dintre aceste filme de-abia terminat, așteptându-se — la ora cînd scriu aceste rânduri — premiera.

Lista ecranizărilor după marele scriitor este, deci, la modul cel mai propriu, în curs de scriere și mereu deschisă: nuvelele, piesele de teatru, celelalte romane își așteaptă scenariștii și regizorii. Deocamdată avem de discutat trei dintre ipostazele în care cineștii l-au văzut pe Liviu Rebreanu și implicit și-au revelat propriile virtualități creatoare: ipostaza reflexivă: **Pădurea spinzuraților**, ipostaza patetică: **Răscoala**, ipostaza poetică: **Ion**, **blestemul pământului**, **blestemul iubirii**.

Ipostaza reflexivă:
Pădurea spinzuraților

Subiectivitatea scindată, ultragiată a lui Apostol Bologa, oscilînd între

Marea literatură,
o poartă
pentru consacrarea
cinematografică

Liviu Rebreanu,
co-laureat
la Cannes

condiția lui de ofițer în armata austro-ungară și aceea de bun român, își află în filmul realizat de Liviu Ciulei un avantaj de „ogîndiri”, de naturi variate. Cîineastul a intuit o deosebire esențială față de celelalte două mari romane ale scriitorului — „**Răscoala**” și „**Ion**”. Bologa nu are de rezolvat probleme materiale, care ar ține de evoluția lui în ordine socială, așa cum aveau tîranii din „**Răscoala**” sau „**Ion**”, cu eroii fixați în materia epopeică a unui cosmos agrest.

Bologa își etalează trăirile în oscilații adesea spectaculoase, ca prelungeri ale firii sale meditative, moduri de a reflecta la propria condiție. El este intelectualul oarecum dezinteresat de lumea materială, pînă la a fi absorbit de aceea a ideilor tangente cu conștiința sa de român.

Ciulei preia și dezvoltă filmic tur-nura de obiectivitate narativă a roma-

nului, o dată cu sufletul delirant al unei sensibilități ce va pieri pe altarul propriei dileme. Pregenericul consemnează, de pildă, mărșăluirea amorfă a soldaților urmăriți cu un ochi inert, din spate. Cînd totul părea catalogat, fixat în cerneala anonimatului, un cap se întoarce și ne privește. Stop-cadru. O singură conștiință face să încremenească un

lucru.

Același procedeu, inspirat de datele romanului, îl dezvoltă filmul și prin „copertile” sale. Un anumit scenariu, al morții prin spînzurare, este parafat în prima secvență tocmai de ofițerul căruia îi este prescrisă o soartă asemănătoare cu a celui al Svoboda, la executarea căruia asistăm. Filmic, destinul lui Bologa este anticipat atît comportamental (ne amintim neliniștea scrupuloasă a lui Bologa care cercetează scăunelul și încearcă fu-nia), cit și prin modul de tratare a cadru-lui și a fotografiei. Ca și cum ar fi cassetat imaginea tînărului ofițer, lațul funiei îl „încadrează”, subliniind într-un anume fel condiționarea propriei persoane, ca victimă viitoare. Tot aici, un record abrupt, prin amor-sarea lui Bologa (Victor Rebengiuc) arată, într-un plan în profunzime, grupul ofițerilor de la comandament, procesiunea ca atare, compusă din soldați, preot, condamnat, judecători militari, generalul Karg. El se apropie de locul spînzurătorii ca și cum ar amenința fragilul echilibru al protagonis-tului, care acum supraveghează pregătirile pentru execuție, dar îl aş-teaptă același sfîrșit.

Dacă ar fi să găsim numaidecît elementele rimei, mai bine zis, cei doi poli ai simetriei dintre **Început** și **Sfîr-**

șit, mișcarea energetică a aparatului preocupat să aducă în același cadru cele două planuri ale acțiunii (locul spinzurătorii și „Jocul” colectivității ce va asista la execuție) din secvența de deschidere a filmului, așa asociat-o cu cadrul abrupt al aruncării pământului din groapă, imagine de aproape, restrinsă, peste care se mixează glasul frânt al Ilonei, tipăt de pasăre ucisă.

Ipostaza reflexivă, aici subliniată doar în treacăt, își are o serie de concretizări, manifestate nu doar la nivelul compozițional al narațiunii. Dacă vom studia concepția jocului actoricesc vom găsi multe **exprimări** ale lui Bologa și prin ceilalți, începând cu Klapka (Liviu Ciulei), ce traduce poate cel mai exact zbuciumul eroului central, și sfârșind cu ordonanța Petre (Ștefan Ciubotărașu), soldatul simplu din popor, a cărui intuiție se arată remarcabilă în ceea ce privește sfârșirea lăuntrică a „domnișorului”, atitudinile sale contradictorii. Și în plan erotic, al relației cu personajele feminine (Mariana Mihut, Anna Szekes) filmul calchiază starea de nebuloasă meditativă a lui Bologa.

Ca accentuare simbolică a unei conștiințe ce trăiește tinjind spre zona de **dincolo** (unde se află ai săi, frontul românesc), reflectorul cu care armata română luminează zona de operații „reflectă” cu acuitate adevărata condiție morală și psihologică a personajului. Când reflectorul este finalmente distrus, printr-un exces de zel militar, chiar de către Bologa, ceva se prăbușește în ființa acestuia. Cel care încercase funia de la spinzurătoare, care se comportase deplorabil cu prizonierii români interogați, cel care ucide lumina, cantonat în întinericii tot mai adânc al ființei sale, Bologa, se orientează de-acum către o altă ipostaziere, în perspectiva sacrificiului, a gestului „sinucigaș”, expiabil. Când nu mai are cum să se oglindească în alții sau în lucrurile apropiate, Bologa acționează întors în sine. Tragedia lui este surdă, mocnindă. De aceea, pesemne, Ciulei a găsit nimerit să o ilustreze auditiv, în ultimul cadru, printr-un glas nelu-mesc, tipăt retezat, parcă al nimănui. O subiectivitate reflectată, prin obiectualizare, într-o oglindă „sonoră”.

Ipostaza patetică: Răscoala

Patetismul nu este singura caracteristică a filmului lui Mircea Mureșan. **Răscoala**, ecranizare a romanului omonim al lui Liviu Rebreanu. Colorat dramatic, bogat în secvențe de o conflictualitate spectaculoasă, retoric alături prin lungile perorații ale unor personaje și chiar prin situarea diametral opusă a planurilor narrative, filmul are și dimensiunea documentară a unei **cronici**. Violentele alternează cu duioșile, conflictualitatea exhibată cu cadre lirice.

Filmul reprezintă o cronică a satului românesc de la începutul secolului și prin aspectul lui de **coraliță**, de cuprindere a tuturor vocilor acestui mediu, ca un reportaj total altotpe un moment paroxistic. Dacă în **Pădurea spinzurătorilor** pulsația meditativă dicta o așezare contrapunctică, dispusă în evantai și retușată mereu de oscilațiile unui eu debusolat, aici tensiunea se construiește din acumulări și din rușii ulterioare de ritm, din cadențări ale unui impas social colectiv, pe fundalul căruia indivizii se pro-

duc asemenea unor exponenți. Filmul da impresia unei panoramări de situații reprezentative. De aici, caracterul pozitiv intrinsec al filmului, întemeindu-se povestirile pe o articulație flexibilă ce însulează episoade-satelit, ilustratoare ale unei dinamici de un patetism nedismulat. De la individ la colectivitate distanțele sînt mici, dacă nu, uneori, inexistente. Viața particulară a personajelor țărani nu este concepută decît în perspectiva conflictului iminent, așa cum tribulațiile sentimentale ori obsesiile legate de starea critică a raporturilor dintre boieri și săteni nu au altă regulă de control decît condiția pămînturilor.

Cineastul recalibrează totuși episodul suflului epic al filmului, indulcindu-l cu câteva scene lirice, între care mult citata „meditație de primăvară”. Între o viziune **neorealistică** și una de jurnal, adesea sentimental, regizorul a găsit tonul potrivit, în măsură să aducă în pagina cinematografică o tragedie colectivă, desfășurată sobru, într-un registru de perpetue echilibrări. Cineastul nu riscă o prelucrare dintr-un singur unghi. Dealtfel, romanul însuși reprezintă o întreagă sumă de „constituenți” ai vieții țărănești și ai obiectului ei primordial, pămîntul. Cu fidelitate, în spirit și în literă, filmul caută să exprime pregnant tonalitățile întunecate și, de asemenea, patetismul de urlet de mare, mugetul unei așteptări, cosumate eclatant într-o catastrofă socială.

Ipostaza poetică: „Ion, blestemul pămîntului blestemul iubirii”

„Ion e o capodoperă de o măreție liniștită, solemnă ca un fluviu american”. Această caracterizare aparținînd lui G. Călinescu se pare că girează interpretarea cinematografică a marelui roman. Ritmul filmului este și el ponderat, firesc dacă e să luăm notă de intenția de a realiza o frescă a vieții la țară, și poate mai puțin o epopee în sensul aceleiași sugestii călinesciene.

În multe secvențe, impresia este a unui poem agrest desfășurat prin relevarea articulațiilor temporale ale acțiunii. Imaginile prap desprinse dintr-un hronic sempitern, esențializat: marile momente ale existenței — nașterea, nunta, moartea — își impun pe ecran dimensiunea lor generică într-o ambianță de specificitate românească. Cîteodată, ce-i drept, mișcarea sentimentală este colorată într-o pastă sărbătorească, nestrăină, deci, de tonul festiv, în înțelesul de elogiul adus vieții, continuității pe un pămînt moștenit spre a fi păstrat și sanctificat cu truda vieții, cu lacrimile, plăcerile, tristețile și marile bucurii.

Nu găsim, însă, ambția neoclasică a unui idilism de paradă. Solemne și puternice, personajele oficiază în numele unui sentiment românesc de asumare a existenței, de încredere în viața eternă și în viața sentimentelor.

Mircea Mureșan a plasat drama țăranelor într-o lume rurală a cărei principală caracteristică constă în capacitatea de a supraviețui, integrînd, asimilînd tragediile individuale și colective, o lume ale cărei mecanisme de autoreglare și autoapărare sînt mai presus de cataclisme sociale și politice. Existența se înnoiește prin misterul nașterii, al vieții. Să ne amintim secvența nașterii la secerat. Mo-

ment solar, de o înălțătoare seninătate. În liniștea solemnă a cîmpiei, evenimentul se încarcă de măreția cu adevărat liniștită a „tregerii” în viață, a intrării în ordinea lumescă.

Convulsiile din **Răscoala** s-au distilat aici în ceremonia spectaculoasă a vieții individuale. Țăranul Ion vrea pămînt, dar avînd pămîntul realizează adevăratul impas, de natură morală și sentimentală, și încearcă o corijare a propriului destin. În interpretarea lui Șerban Ionescu, personajul titular al romanului nu este nici o fire elementară și intempestivă, nici un dilematic, un individ ce ar problematiza în perspectiva realizării programului său social. Personajul se exprimă pe sine, cu o detașare firească, neostentativă. El vrea pămînt, dar tinjește după ceea



Forța portretului cu valoare de efigie
(Emil Botta în *Răscoala*)

ce a pierdut, iubirea. Incompatibile, tinjînd una de lumea materială, cealaltă de cea a spiritului, cele două valori nu-și găsesc un numitor comun într-o vreme în care timpul iubirii se arată drastic condiționat.

Concepția care prezidează filmului (în toate compartimentele lui: imagine, interpretare, muzică) ține de revelarea atitudinii senine, solare, în fața existenței, ale cărei vicisitudini se impun a fi depășite printr-o lege morală. Viața este capodopera veritabilă, iar filmul lui Mircea Mureșan caută să susțină această amplă deschidere ideatică.

Ioan LAZĂR

Cu pensula și mistria în lumea lui Rebreanu

Ca scenograf, am evitat și evit, în continuare scenariile ce conțin doze mari de fals, de lucruri făcute, văzute și răvășite, străluciri de carnaval, denaturări, ale căror urmări se vor răstîrni asupra conștiinței urmașilor noștri, dacă ei nu vor reuși să evite sau să uite filmele în cauză. Dar am avut și bucuria să întîlnesc scenarii și realizatori a căror colaborare mă onorează. Am participat la realizarea a trei ecranizări importante, aș îndrăzni să le numesc astfel, dat fiind și autorul ecranizat — Liviu Rebreanu: **Pădurea spinzuraților, Răscoala și Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii**.

Să nu vi se pară curios că încep cu un film al cărui generic îl înscrie ca autor al scenografiei pe regretatul meu coleg Giulio Tincu, **Pădurea spinzuraților**, în versiunea cunoscută a lui Liviu Ciulei (operator Ovidiu Gologan), film realizat de o echipă de tehnicieni giganți, cu actori de primă mînă, dintre care Ciubotărașu, Rebeniuc, Ciulei...

În toamna anului 196... am fost solicitat de Paul Cornea, pe atunci directorul studioului „București”, să colaborez în calitate de scenograf cu cunoscutul regizor italian Roberto Rossellini, la filmul **Pădurea spinzuraților**, după un scenariu al regizorului pe care nu-l văzusem niciodată. Paralel cu un curs intensiv de limbă italiană, am început munca de documentare și de întocmire a schițelor de decoruri. Îmi amintesc și astăzi temperatura și teama cu care am lucrat, întrucît eram tînăr și neexperimentat (lucrasem un singur film de atmosferă, **Codin**, în regia lui Henri Colpi), iar faima

Primul candidat la ecranizarea Pădurii spinzuraților: Roberto Rossellini

lui Rossellini înconjurase de multe ori pămîntul, chiar dacă ar fi să-i citez numai **Roma, oraș deschis, Paisa...** Împreună cu scenariul, am primit două consistente volume ale istoriei războiului italo-austriac din 1914, pentru că ar fi urmat ca accentul să cadă, în film, pe luptele din Tirolul italian, în locul luptelor din Carpați. Am făcut cel mai mare număr de schițe din viața mea, peste 150, dar după vreo trei luni, coproducția româno-italiană **Pădurea spinzuraților** s-a oprit. S-au terminat și lecțiile de limbă italiană, iar eu am rămas cu... bucuria că filmul a fost realizat magistral de cineaștii noștri pe care i-am citat, iar Apostol Bologa și-a trăit calvarul ultimelor zile în cadrul descris de Rebreanu, spațiul carpatin.

Și apoi a venit **Răscoala**. La sfîrșitul verii anului 1965, regizorul Mircea Mureșan a decupat scenariul lui Petre Sălcudeanu și a făcut echipa cu operatorul Nicu Stan, iar pe mine m-a luat scenograf. Decorul „sat Amara”, pitit între întinsele și bogatele moșii ale bătrînului Iuga, l-am făcut în preajma Bucureștiului, aproape de

Buftea. E suficient dacă vă amintiți de sărăcia casei lui Petre, de frămîntarea noroiului sub opincile sau picioarele goale la hora din fața cîrciumii satului, de covorul desenat de trupurile tîrînilor răpuși de represalii și de puternic panoramic în noaptea în care „Ard moșile boierilor!” În partea cealaltă: conacul bătrînului Iuga. Casă veche, sobră, vrînd să ateste continuitatea pe pămînturile moștenite, casă rece, neconfortabilă (sudoarea țărînilor transformată în aur lua drumul Parisului). Totul este meticolos calculat, chibzuit să producă, să nu se risipească, spre folosul urmașilor: tinărul Iuga întors de la Paris cu prețioasa lui soție Nadina. Conacul Nadinei: hibrid între stilul „fin du siècle” și stilul autohton, produs al arhitecturii franțuzești și al zidurilor italieni pripiși pe la noi. Aceste două conace au fost construite, filmate și incendiate într-un parc din București. Restul interioarelor, pe platourile din Buftea în condiții... de nerepetat.

După 12 ani de la **Răscoala**, adică în 1978, am fost adunați de Mircea Mureșan din alte echipe să facem filmul **Ion**, după romanul lui Liviu Rebreanu, roman capodoperă a genului în literatura noastră. Recompușem cam aceeași echipă de la **Răscoala**. De data aceasta, scenarist: Titus Popovici. Iar împreună cu Mircea Mureșan, am parcurs bucățița cu bucățița drumurile copilăriei și apoi ale tinereții scriitorului din zona așezării Pripas (azi comuna „Liviu Rebreanu”).

Plecî din Năsăud, cauți Jidovița, nu este. Năsăudul a înghițit-o prin dezvoltarea sa, ajunsî în Pripas („Liviu Rebreanu”) unde se păstrează casa învățătorului Vasile Rebreanu, tatăl scriitorului, modestă, azi casă memorială. Restul este o dezamăgire pentru scenograf. Totul este pavat, electrificat, radiofocat, modernizat. Nu gresesc dacă afirm că în tot satul risipit mai găsești doar cîteva case vechi.

Ajunsem la Maieru (azi „George Coșbuc”) unde Rebreanu și-a făcut studiile gimnaziale. Aici sîntem mai norocoși, am găsit vreo patru case originale, vopsite în albastru intens, care puteau să ne dea o idee de ceea ce a fost odată. Dar totul e de nefolositor, datorită modernității spațiului imediat înconjurător. De-abia acum am început, într-adevăr, căutările. De la Bistrița la Cluj, apoi spre Valea Mureșului, spre Tirgu Mureș, Turda cu împrejurimile. Nici aici nimic de folos pentru film. Așa am ajuns la vechia vatră a exteriorului filmului românesc, Sibiu, ale cărui împrejurimi le cunosteam din practica anterioară mai bine decît propriile noastre case. În cadrul natural, peisajul era, oarecum asemănător, dar arhitectura, radical diferită. Atunci am hotărît să construim satul care ne trebuia! Întreg! De nevoie, am făcut două compromisuri: am acoperit casele cu țiglă veche (la Pripas erau acoperite cu șită), iar gospodăriile lui Herdelea, Ion, Popa Belciug, le-am grupat la marginea satului, aproape de podul acoperit. Interiorul casei Herdelea, construit la Buftea, nu-l pot sugera decît printr-o romanță: „A ruginit frunza din vii”... Ar mai fi multe de povestit, dar mă opresc, mărturisind (nu fără regret) nepriceperea mea în a folosi altă unealtă decît unelele meseriei mele, adică pensula, creionul, ciocanul, fierăstrașul, mistria.

Marcel BOGOS

„A ruginit frunza din vii”... (Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii, cu Tamara Buciuceanu, Dan Nasta, Catrinel Dumitrescu, Petre Lupu și Rodica Negrea)



Acasă la Arghezi...

Memoria peliculei

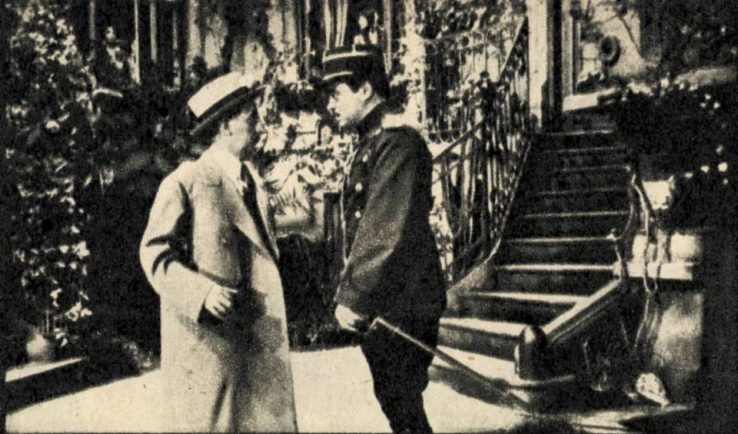
Deunăzi am intrat în cabina de montaj cu gândul de a „răsfoli” imagini de arhivă despre Tudor Arghezi. Dacă acceptăm că până în prezent teaurizarea pe suport de celuloid rămâne unul din cele mai eficiente mijloace prin care putem transmite generațiilor viitoare imagini-martor ale unor fenomene și realități trecute, mi se pare că mărturiile filmice despre scriitori pot mijloci confruntarea cu conștiința unei epoci. Scriitorii, ca dealtfel orice artist făuritor de imagini-muzicale, plastice, etc. nu s-au aflat întotdeauna printre răsfațații aparatelor de filmat. Operatorii-reporteri preferau evenimente senzaționale, lăsând de multe ori în anonimat evenimentele vieții spirituale. Același fenomen s-a întâmplat și cu Arghezi, deși putem afirma că în raport cu alți scriitori s-a bucurat de o situație privilegiată. Poate că personalitatea sa, mulțimea adulțurilor și detractorilor, caracterul său polemic, au generat interes și în rândul cineștilor. În liceu generația mea îl citea pe Arghezi pe sub bănci, pentru că în facultate să luăm cu toții parte la sărbătorirea a 75 de ani de viață a unui poet pe care nu îl găsim în cărțile de școală. Spuneam situație privilegiată, pentru că ni s-au păstrat cel puțin două filme documentare admirabile consacrate lui Arghezi.

Cineștii la Mărțișor

Primul dintre ele, **Prisaca lui Tudor Arghezi**, este realizat în 1959 de către scriitorul cineast Paul Anghel cu colaborarea operatorului Ilie Cornea. Este de fapt o încercare de situare a poetului în universul său de creație.

**Datorită
acestor filme,
cei ce vor veni
după noi
îl vor vedea
pe Arghezi
așa cum a fost:
la Mărțișor,
cu Mitzura,
cu doamna
Paraschiva
aducând castronul
cu ciorba
aburindă.
Sub masă,
Zdreanță
„cu ochii
de faianță“...**

Filmul poartă amprenta personală a unui scriitor plecat în căutarea marelui poet, așa cum putea fi el portretizat din amănuntele diurne ale vieții sale la Mărțișor, leagănul creației argheziene, ca și din imaginile-metaforă sugerate de opera sa. Auzim vocea scriitorului la 79 de ani, în timp ce aparatul de filmat îl surprinde la masa de lucru. Mîna-i tremurîndă conduce cu siguranță penița: „Șoimul mi-a spus, vino/ vino cu mine...”. Și mîna scriitorului alternează în montajul filmului cu mîinile unui tipograf ce adună literele, mîini abile alergînd de-a lungul unor fire într-o țesătorie, mîini bătînd nicovăla, mîini între mîini. Îl vedem din nou pe Arghezi la masa de lucru. Masa este acum transparentă și aparatul de filmat găsește un unghi în racursi, care îi dă senzația că scriitorul scrijelește cuvintele direct pe obiectivul aparatului. Atmosferă la Mărțișor: poetul împovărat de ani urcă scara interioară a casei, deschide uși și pășește în camere cu grijă aranjate, scrutînd parcă obiectele cu scopuri misterioase. Imagini de familie; la masă cu soția și copiii. Doamna Paraschiva se supune parcă unui ceremonial aducînd ciorba aburindă, Mitzura răspîndește clinchete de veselie... Și din nou poetul trudind la masa de lucru. Alt ceremonial: Mitzura, fiica adorată, îi aduce cafeaua la masa de lucru, după care îi aranjează patul. Clopitorul în imagini sugerează: și căldura celor dragi, și pomii încărcăți de flori din Curtea Mărțișorului, și Coco, mascota tabletelor sale acide, și prietenii săi nedespărțiți Zgalbă și Tuchi și Zdreanță... În ultima imagine a filmului aparatul îl urmează discret, filmîndu-l în amorsă „deasupra” unor acoperișuri bucu-



O ecranizare Argezei: *Dot vecini* de Geo Saizescu
cu Grigore Vasiliu-Birlic și Ion Lucian

tene — așa cum se văd ele din înalta mea Mărtisorului în fața cărora poetul se... descoperă.

Alături de imaginiile constituite ale unui film gândit ca un poem închinat marelui poet, am „trecut” prin masa metri și metri de peliculă impresiionată cu „dublele” trase în 1959. Variante de portrete, scene de familie care ne vorbesc despre universul sufleteș al marelui scriitor, detalii de la Mărtisor.

Cu Argezei prin Bucureștii anilor '60

În 1960, tot la „Sahia”, se realizează filmul *Imagini potrivite* în regia lui Virgil Calotescu (imaginea: Paul Holban). Filmul celebrează 80 de ani de viață a „celui mai mare poet român de la Eminescu încoașă”. Scriitorul parcurge centrul Bucureștiului, plimbându-se alături de familie. Cu pași mărunți, împovărați de ani, prin fața Sălii Palatului. Acasă primește vizita unor copii. La Ateneu, sărbătorit de obște scriitoricească. Vorbesc despre opera lui Argezei, George Călinescu, Tudor Vianu, Geo Bogza (gest reținut de memoria afectivă a studentului ce eram în acel an, participând la solemnitate: Geo Bogza sculându-se dintr-o lojă pentru a se îndrepta cu pași măsuși spre estrada Ateneului, apropiindu-se de Tudor Argezei, apoi gestul smerit și ceremonios în același timp, de a-l săruta mîna cu evlavie învățacelui care își omagiază maestrul). În cele din urmă, emoționat, la cuvîntul scriitorului sărbătorit: „Sînt învățat mai mult cu înjurăturile...” Își începe Argezei cuvîntul de mulțumire pentru onorurile ce i se fac. Sarcasmul și umorul acid nu-l părăsesc pe poet nici în aceste clipe.

Intrați! Poarta e deschisă!

Jurnale de actualități. 1955: Argezei citind în sincron poezia sa „Pe răzătoare” din volumul „1907”, imaginea Mărtisorului („L-ați văzut cumva pe Zdreanță/ E un cline zdrențuros, e floccos dar e frumos” — vocea poetului), decorarea cu ordinul Muncii clasa I la 75 de ani de viață. 1962, ianuarie: Tudor Argezei la tribuna Conferinței pe tară a scriitorilor; octombrie: Săptămîna poeziei cu participa-

rea scriitorului. 1967, iulie: *De Profundis* — Funerariile lui Tudor Argezei —, vorbesc la Ateneu, la adunarea de doliu, Pompiliu Macovei, Zaharia Stancu, Miron Nicolescu, Alexandru Philippide, Marin Sorescu. La Mărtisor: un ultim rămas bun rostit de Eugen Jbeleanu.

Imagini de cinecronică. 1959: se-dință la Academie. Vorbesc Alexandru Rosetti, Tudor Vianu... În primul rînd, Tudor Argezei alături de soția sa. Reflectoarele puternice ale cinematografului îl stînjenesc. Se luptă inu-til pentru a scăpa de sub teroarea lor. În cele din urmă se ridică și pleacă. 1963: un grup de militari superiori conduși de poetul Nicolae Tăutu îl vizitează pe scriitor. Argezei — în costum, cu papillon și baston, îl intim-pină la intrarea casei unde locuia, la sosea. Reporterul își face meseria: la braț cu militarii prin curte, familia — Paraschiva și Mitzura — discută aprinsă cu Nicolae Tăutu, la braț cu militarii și Mitzura.

Datorită unui concurs de împrejurări fericit am reușit să văd zilele trecute o peliculă de 8 mm — păstrată prin grija Muzeului literaturii române — realizată de un amator în anul '50. Realizatorul reușise să-l filmeze pe Argezei — cu care era în relații de familie — în ambianța Mărtisorului din acea epocă. Cunoaștem astfel un Argezei destins, bucurîndu-se alături de copii și soție că se poate juca de-a filmul în ambianța primitoare și tonică a Mărtisorului. Se încearcă chiar o în-scenare: clopoțelul de la poartă sună, odată, de două ori, stăpînul se îndreaptă nerăbdător spre poartă, copiii îl ies în întîmpinare, salutîndu-l cu voioșie... Alături de el, Zdreanță și toți ceilalți prieteni ai casei. Intrați! Poarta e deschisă!

Filmele au intrat din nou în cutie, micul ecran al mesei de montaj e gol, opresc instalația și mă ridic să plec. În studiul nu mai este nimeni. S-a făcut seară. Și totuși... Pun în funcție masa de montaj imaginară care mă însoțește pretutîndeni și oriînd, aici la această masă se poate orice. Topesc toate aceste imagini argeziene și încerc să reconstitui imaginea marelui scriitor care a fost Tudor Argezei din aceste frînturi de viață și memorie. Cine a fost Tudor Argezei?

Cornel CRISTIAN

Ce altceva decît o materializare a dăinuirii constituie — în plan secund raportat la conținutul operei — manuscrisele rămase de la un mare scriitor?

Minile care au așternut pe hîrtia îngăbenită de vreme frînturi de gînd și traire, amare cugetări, sau înaripate metafore s-au contopit demult cu regnul mineral și vegetal. Dar cu cît mai îndepărtată este coborîrea în ne-ființă, cu atît vorba scrisă este mai tulburătoare. Tocmai în acest sens filmul lui Alexandru Sirbu *Manuscris eminescien* este o demonstrație.

În filmul lui Alexandru Sirbu litera scrisă, cuvintele așternute pe hîrtie de mîna poetului, devin personaje aproape independente, intrînd într-o relație dramatică unele cu altele, avînd — dincolo de sensurile care le leagă în structura versului — un dialog propriu.

Atributul lor pur semantic le obligă la o alăturare obiectivă, subordonată voinței creatoare a poetului, dar dincolo de acest atribut, în film, în imagine — mai ales în planuri detaliu și gros-planuri — ele capătă, sau mai corect spus, își dezvăluie, o valoare plastică, subiectivă. Și, în acest sens, în relația lor cu persoana și personalitatea fizică și spirituală a poetului, ele devin semne care-l trădează în datele cele mai adînci ale subconștientului și ale structurii sale genetice.

A releva acest substrat, încă nedecantat în retortele analizelor de laborator literar cuprinse în ample ediții critice și comparative, al relației intime între gînd și forma lui materializată în semnul grafic; a-l explica în consecvența formală nu printr-un simplu capriciu grafologic, ci prin determinări psihologice, sau prin însuși conținutul ideatic care le-a generat; a vizualiza ritmul interior și cadența dictată de conținut a unor cuvinte prin degringolada și reducerea la esență a grafiei lor pe hîrtie, sînt tot atîtea certe merite artistice și virtuți de documentarist, care dau filmului citat forță emoțională maximă și o negăduita valoare culturală.

Te uita cum ninge Decembrie...

Infabla atmosferă bacoviană ai zice că se refuză prin definiție unei translații în vizual. Tot ceea ce se referă la forme și la culoare în versul lui **George Bacovia** se rezumă la griuri, la albul zăpezii, ori la somptuosul și straniu violet.

Într-adevăr, dacă s-ar fi mărginit la o simplă transpunere cinematografică a acestui colorit, ca și a sensurilor poeziei bacoviene, Nicolae Cabel ar fi obținut un hibrid, o vulgarizatoare operă de „popularizare” a creației poetului.

Constituind parcă un platou de filmare, amenajat scenografic, chiar și în cazul plin-aurilor, mediul ambiant în care este circumscris materialul documentar — privitor la viața și creația lui **George Bacovia** — se păstrează cu discreție pe rolul de fundal neutru și docil, în care nici o compoziție a cadrului nu are ostentații operatoricești — imaginea și semnată de Liviu Georgescu și Romeo Chiriac — sau regizorale, nici un element de limbaj cinematografic — și nînd de plastică sau de ritmare interioară — nu-și propune să arate cu

Fotogenia manuscriselor eminesciene

documentarul

degetul ceea ce trebuie neapărat văzut, în schimb, ceea ce conferă vibrație și da o a patra dimensiune filmului, o dimensiune temporală, este datorat într-o măsură considerabilă coloanei sonore — semnată de compozitorul Andrei Bretz — și vocii lui Bacovia în special.

Prezentă în mărturie foto, sau filmate, figura poetului nu este o surpriză și nici o premieră pentru public (ca și timbrul vocii de altfel). Dar Bacovia, recitindu-și poemele, provoacă în acest film — în sensul cel mai bun al cuvântului — un adevărat șoc. Și de fapt nu vocea — egală, fără culoare, căsăsată — ci albul, cenușiul și violetul intonației.

Bacovia ne surprinde pentru că își spune versurile parca în necunoștință de frumusețea și strălucirea lor; e în glasul său — pus în valoare de film — o înstrăinare a poetului de sine, de cel care le-a scris și o permanentă nevoie a unei justificări pentru îndrăzneala comunicării, mai mult, o inocență și sinceră uimire, o sficiune plină de candoare.

Și nu întimplător, singurele cadre în care aceste accente se află într-un raport direct cu prezența lui fizică în imagine sînt acelea în care Bacovia este omagiat de „confrăți”. Aceeași sfială, discreție și uimire în ochii mari care au invadat puținătatea de ascet a chipului, ca și în mina ținind tremurător o foaie de hîrtie, probabil ciorna unui circumstanțial discurs.

Poate unica evidență etalată a căutărilor și laborioaselor încercări ale cineaștilor de a găsi acel „cifru” al inefabilului secret bacovian este leit-motivul ferestrei cu mușcate, prin geamul căreia cînd „ninge decembrie”, cînd plouă, cînd se destramă un cer de plumb într-o savant compusă gamă de non-culoare, de alb, cenușiu și de negru. Ca într-o schiță în cărbune, mușcatele sînt și ele cenușii. Doar în final, transcolorul ne aduce pentru cîteva clipe în prezent, un prezent care violentează ochii și simțurile cu tonuri tari, vii, flamboaiante. Mușcatele devin roșii, cu frunze verzi, iar prin aceeași fereastră lumea, natura, viața prind culoarea adevărată, dar... banală.

**„Deschid cartea, cartea geme;
Caut vremea, nu e vreme...”**

Omul de cultură și profesorul Ovidiu Drimba ne spune la unul din seminarele de literatură universală că, dacă iubești cu adevărat cărțile, nu poți să le închizi în rafturi cu sticlă. „Cărțile trebuie să respire, zicea; să poată ieși eroii dintre pagini, să se mai dezmoștească prin odaie, în liniștea nopții...”

Unii iubesc cărțile noi. Au o bucurie juvenilă cînd cumpără o carte. O răsfățesc febril, își plimbă degetele cu o intensă plăcere tactică pe copertile

**Să vizualizezi „săltărețele dactile”...
...„amurgul tot e violet”...
...patima împătimitilor de carte...**

curate. Alții, însă, trăiesc emoții estetice și sufletești incommensurabile, descoperind o carte veche.

A-ți propune să faci un film dedicat pur și simplu acestei pasiuni pare un hazard. Și totuși, folosind din plin marea capacitate a filmului în general și a documentarului în special, de a surprinde în detalii semnificative momente de existență și trăire umană; a închina un document cinematografic unuia din cei mai pătimiși iubitori ai cărților, care este academicianul Șerban Cioculescu, constituie un veritabil act de cultură. Și tocmai de aceea regizorul Eugen Gheorghiu și-a intitulat filmul **Împătimiti de carte**.

Nu planurile generale, nu atmosfera unui cotidian surprins plastic și sugerat sonor se rețin în primul rînd, ci ochiul spectatorului care își montează singur — „story-ul”, ordonat după o selecție afectivă proprie, din planuri-detaliu și gesturi aparent banale. Nu strada cu forfota sutelor de trecători grăbiți impresionează puternic retina, ci pașii mărunți, făcuți de niște picioare, în pantofi mai uzați, îndreptîndu-se spre vitrina unui anticariat. Pașii se opresc soavitori. Aparatul se

ridică. Din spatele ușii, pe geamul căreia se leagănă tablăta cu anunțul „Inchis”, o mină întoarce cartonul pe verso. Ușa se deschide pentru cel cărui nu-i poate fi închișă nici o cale de acces spre carte. Miinile se întind spre rafturi întesate de volume adormite între scoarțe de piele sau pinză, tocite de alte miini, din alte vremuri și cheamă parcă dintre ele un tom mic, insignifiant pentru profani. Cîta tandrețe în trecerea palmei peste scoarțele roase, de voluptate tactică în frenetica zbatere a degetelor toietind paginile. Din alunecarea sau apăsarea lui, cu carnea bătătorită de acest fanatic drum pe urmele slovei scrise, ni se transmite, ca un fluid, fie liniștea unei reîntîlniri, fie bucuria inegalabilă a unei surprize.

Și, de fapt, toate acestea nu „se văd”, nu „se arată”, ci se transmit pe tot parcursul celor zece minute. Un film nu al unui om, nu al unei opere, ci al unei imense, devoratoare, dar profund și total răsplătite iubiri.

Lidia POPIȚA

Un „împătimit al cărții”, Garabet Ibrăileanu pentru prima oară ecranizat anul acesta: Adela de Mircea Veroiu cu Valeria Seciu și Marina Procopie





„Am căutat linia clasică
Moara cu noroc de Victor Iliu cu Ioana Bulcă, Constantin Codrescu și Marieta Rares

Sub semnul unei duble fidelități

Un clasic privilegiat: deși ecranizat numai de două ori, Ioan Slavici este poate singurul scriitor față de care cinematografia noastră nu are a-și face alte reproșuri: **Moara cu noroc** și **Dincolo de pod**

Regizorul care se încumetă la „transpunerea” unei opere literare se supune, consideră Victor Iliu, unei duble determinări pe care cineastul nostru o numește — cu sensul vectorilor schimbat — „dubla fidelitate”: față de spiritul operei, care nu trebuie trădat „cu nici un chip” și față de universul filmului, în sensul „conștiinței sporite a specificității cinematografice”.

„Filmul, spune în continuare Iliu, rămânând fidel operei literare, pe care să n-o trădeze în nici un chip, trebuie să aibă unitate și autonomie, să devină independent de sursa literară, să se detașeze cu totul de ea, să fie deci un spectacol complet, care să nu aibă nevoie de nici o referință complementară la sursa care l-a generat”. Experiența cineastă și cinefilă de până nu demult a dovedit că „ecranizabili” cu succes este scriitorul care poate „să facă viu, corporale, tridimensionale, obiectele și ființele descrise, să reprezinte și să vadă spațiul și mișcarea în mod plastic. Există astfel de scriitori: Dickens, Zola, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Gorki, Rebreanu, Slavici.”

Regizorul Victor Iliu a făcut o demonstrație de virtuozitate a celor afirmate, cu filmul său **Moara cu noroc**.

Moara cu noroc „o idee simplă”?

Copacul desfrunzit își profilează amenințător ramurile pe un cer întunecat de nori: dincolo de atmosfera sumbră pe care o creează, având un rol bine definit în economia dramaturgiei, acest prim cadru violentează retina spectatorului prin frumusețea sa. Și datorită acestei frumuseți, filmul capătă de la început dimensiunea tragicului. Simbol și premoniție totodată — pândant stilistic perfect al nuvelei lui Slavici. „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibel tale te face fericit”. Sînt vorbele bătrînei, care convertite într-o replică a a celuiși personaj adus pe ecran („Nu banii fac fericirea omului”) conduc, după cum spune regizorul, la „ideea simplă a filmului”.

Iar adevăratul reprezentant al acestei idei, prin revers dramatic, este Ghiță (interpretat de Constantin Codrescu).

Dramaturgia spațiului

Ghiță este punctul nodal al intim-

plărilor, prin privirile lui spectatorul vede celelalte personaje, aparatul lasă ciudata impresie că ar filma dintr-un permanent „unghi subiectiv”. La petrecerea de la han, de pildă, cînd Ghiță merge în beci după vin, el se oprește cîteva clipe pe scări să-l vadă pe Lică (Geo Barton) dansînd cu Ana (Ioana Bulcă) și să urmărească reacțiile celorlalți — cîmp-contra-cîmp. Și chiar dacă aparatul de filmat renunță la unul dintre termenii mișcării, unghiul subiectiv este tot timpul subînțeles.

O secvență relevantă în acest sens: „momentul păcatului” în care jocul Ioanei Bulcă și al lui Geo Barton este foarte „strîns”, stîngherit parcă de ochiul nevăzut al lui Ghiță. Aceasta este soluția cea mai adecvată de a face sensibil sentimentul culpei la Ana și, în ceea ce-l privește pe Lică, teama. Pentru că aici se află punctul din care lui Lică începe să-i fie frică. Dacă pînă acum el reușise să-l învingă pe Pîntea (Colea Răutu) — răzbunător și neîmpăcat — socotindu-și cu grijă fiecare pas, în Ghiță nu mai poate avea încredere, știindu-l slab, acționînd sub impulsul sentimentelor: „Este însă o slăbiciune de care mă tem... De femei, ba chiar mai rea decît aceasta, de o singură femeie,” spune el.

Dacă la Slavici canavaua pe care sînt țesute relațiile dintre personaje este mai întinsă, țintind și spre o analiză critică a realităților sociale ale vremii, la Iliu, din necesitățile impuse de un sistem ce l-a vrut omogen structurat, personajele își găsesc în Ghiță punctul de intersecție, iar spec-

tatorul, filtrul obligatoriu prin care acestea ajung la el.

Privind cu atenție, constatăm că nu există nici o fisură în acest edificiu. Lui Ghiță îi datorează Ana și soarta și evoluția ca personaj. Nici una din acțiunile ei nu este independentă de voința lui. Citeva cronici ale timpului îi reproșau Ioanei Bulcă faptul că „a fost prea uniformă pe parcurs, expresia a fost aceeași, de un dramatism neelocvent, neinteriorizat suficient, pulsul femeii care trebuia să se simtă puternic, vibrând cu sevă multă, era static, șters.” Privită în perspectiva propusă, jocul ei se justifică.

Dacă Slavici i-a permis Anei o mare libertate de mișcare a sentimentelor și trăirilor și chiar a modalităților de exteriorizare, IlIU i-a impus supunerea la o strânsă relație de dominare într-un raport ce-l favorizează pe Ghiță; pentru că tot ce se întâmplă între ea și Lică nu este decît o monedă de schimb. Există totuși un moment — magistral redat formal — în care acest raport se inversează. Să ne amintim secvența în care ea realizează că banii pe care li numără Ghiță se aflau la femeia omorâtă în pădure: Ghiță este în amoră, stînd jos, iar Ana, lîngă fereastră, în picioare și cu fața spre aparat. Senzația este de rupe a celei legături talnice care îi unea, datorită privirilor ce rămîn paralele. Dragostea se transformă în complicitate.

Suveranitatea Imaginii

„Stilul. N-am avut ambiții mari, care de cele mai multe ori te duc la confuzie, la eclecticism și la pastişă (involuntară sau nu). Am căutat simplitatea, claritatea, aș spune linia clasică, atît cît suporta drama sumbră a lui Ghiță și a Anei!” — scria în jurnalul său, la data de 9 octombrie 1955, Victor IlIU. O „linie clasică” pe care regizorul a restructurat nuvela lui Slavici într-un discurs cinematografic interesat mai ales de analiza psihologică, de jocul relațiilor ce se pot stabili între personaje, de reflecția morală, în ultimă instanță.

Narațiunea este substituită cu atmosfera. *Moara cu noroc* este în primul rînd un film de atmosferă ale căru puncte de articulație sînt constituite de portrete în mișcare dramatice. Climatului dramatic și aura misterioasă a întîmplărilor, poezia aspră a peisajului, intensitatea surdă a pasiunilor sînt traduse într-o expresie plastică austeră, construită pe coliziunea albului și negrului, de o rigoare nelîntînită pînă atunci.

„Suveranitatea imaginii este cîștigul istoric pe care *Moara cu noroc* îl aduce cinematografului nostru, într-o vreme în care el nu dobîndise încă această conștiință a expresiei!” — scria George Littera la 16 ani după premieră. Succesul filmului și unanimia lui recunoaștere au făcut ca Slavici (neecranizat pînă la *Moara cu noroc*) să devină o tentație prin posibilitățile cinematografice pe care a dovedit că le poate oferi creatorilor de adevărată vocație. Un fapt încă odată probat de următoarea tentativă.

Dincolo de pod sau dincolo de oglindă

Începem citirea filmului lui Mircea Veroiu cu scena în care tinăra călu-

găriță (Irina Petrescu) își acoperă imaginea din oglindă; secvență interpretată ca o „îngropare a trecutului”. Este într-adevăr o trecere de la o „stare” la alta, o piatră de hotar. Dar nu numai pentru acest personaj. Pentru că aici oglinda nu funcționează ca determinant spațial, ci temporal. La nivel simbolic, ea este pandantul podului; lucrurile sînt dincoace și dincolo de pod. „Fiecare personaj are propria sa „oglină” și, în citeva cazuri, „dublura” la forma unui alt actant al dramei; semnul de recunoaștere este o ciudată asemănare fizică între unele personaje, datorată, de cele mai multe ori, magistralului portretist Călin Ghibu.

Sida (Maria Ploae) își are imaginea în mama sa (Leopoldina Bălănuță). Hans (Andrei Finți) se proiectează în prietenul său, romanticul revoluționar interpretat de Ovidiu Iuliu Moldovan. Este o proiectie de ordin moral, de dorința identificării cu un model. Poate părea neașteptat, dar mai există un personaj cărui i se poate analiza personalitatea reflectată: Bandi. Prezența mai mult pitorescă la început, el va cîștiga importanța dramaturgică prin acumularea de date și de fapte. Iar subtilitatea regizorală a lui Mircea Veroiu a acționat cu virtuozitate de psihanalist. Fără să știe, Bandi o iubește pe Sida — dincolo de „oglină”. Acesta este motivul ascuns pentru care el intervine, ca factor de legătură, mediator permanent, în dragostea dintre Hans și Sida. Este o relație de transfer, determinată în același timp de ereditate, tot necunoscută, a personajului.

Rocada accentelor

Textul lui Slavici lasă aceste relații la nivel de sugestie, iar Mircea Veroiu și le-a asumat spre a le actualiza într-o structură de tip cinematografic, colaborînd cu operatorul Călin Ghibu pînă la identitatea intenției. Artă portretului reprezintă unul din punctele

de culme, moment de antologie, ale acestui film.

„Nu Mara e personajul principal, ci Persida, fiica ei”, declara Mircea Veroiu. Filmul explorează lumea în care s-a născut și trăiește Persida — un spațiu închis care are drept conținut datele unui întreg univers. Ea este „fata care iubește și înfringe toate barierele sociale, naționale, confesionale” (D. Vatamaniuc), punctul nodal al acțiunilor, dar și al destinelor celorlalți eroi. „O spaimă în mijlocul acestei lumi unde nimic nu i se punea împotrivă”, Persida capătă un caracter emblematic — zbuciumul personajelor de a-și depăși condiția umană și socială. Iată de ce ele, personajele, se caută în oglindă: încearcă să-și depășească propria condiție pășind dincolo, „dincolo de pod”. Podul, piatră de hotar cu sens temporal și existențial, mai ales.

Nu este întîmplător faptul că, pornind de la același tip de scriitură — nuvela și romanul lui Slavici — doi autori — Victor IlIU și Mircea Veroiu — colaborînd strîns cu doi operatori de clasă, Ovidiu Gologan și Călin Ghibu — au realizat la o distanță de 19 ani două filme de referință pentru istoria cinematografului nostru național, ce au citeva zone de interferență.

Acestea sînt chiar elementele prin care structura literară s-a convertit în structură cinematografică, generîndu-și o poetică proprie, ca marcă a sistemului. Le reamintim: renunțarea parțială la epic în favoarea dramaticului, crearea atmosferei prin expresivitatea unui limbaj de sinteză audio-vizuală, în termenii gramaticii cinematografice, magistral stăpînite și, nu în ultimul rînd, printr-o sugestivă artă a portretului, fără de care spectatorul nu ar putea accepta materializarea eroilor binecunoscuți. Sînt argumente pentru a considera că aceste două filme rămîn exemplare în tradiția ecranizărilor românești, pentru gradul de libertate față de realitatea literară pe care au respectat-o, cît și pentru caracterul pur cinematografic pe care și l-au impus în aceste condiții.

Marina ROMAN

Simetrie și contrast: *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu cu Ovidiu Iuliu Moldovan, Maria Ploae și Leopoldina Bălănuță





Caragiale și filmul mut

Descoperirea
cinematografică
a lui I.L. Caragiale a
început încă din 1920



„Romănesc e satul,
românești sint casele

„Embrionul cinematografilor românești începe a încoții! Această exclamație, entuziastă și ușor desuetă astăzi, salută în 1924 premiera ecranizării năpasta „Păcat”, în regia lui Jear Mihail (semnată și al scenariului).

Arhiva națională de filme mai păstrează o bobină cu resturi de la montaj (15 planuri totalizând 105 metri) un program de sală, două afișe volante, șase fotografii cu scene din film și... (mult mai generos destinul) entuziastele cronici cu care este împințat filmul, într-un moment în care cineaștii români se ambiționau să pună bazele unei școli naționale.

„Cinematograful românesc a făcut un pas însemnat spre progres de la **Tigăncușă de la Iatac** la acest extras din nuvela lui Caragiale și nu ne putem bucura îndestul de dezvoltarea pe care arta tăcută o ia la noi în țară” (Paul Constantin — „Cinema” — 3/1924). Se consenmează totodată „admirabila alegere”, e vorba de nuvela lui Caragiale, nuvelă care „se pretează de minune la o înscenare ci-

nematografică, atât prin bogăția de momente interesante și dramatice, cât și mai ales, prin valoarea tipurilor principale care sint zugrăvite în mod magistral și impresionant” (Moscu Stina — „Universul” din 24 octombrie 1924).

Dar să dăm cuvîntul cronicarului de la „Clipa” (26 octombrie 1924) care ne oferă descrierea primei secvențe a filmului și, în lipsa peliculei, să încercăm să ne-o imaginăm cu ochii spectatorilor de atunci:

„Filmul începe cu un rustic tablou presărat de melancolia stării sufletești a eroilor (adică despărțirea de mamică-sa a flăcăului care pleacă la învățătură). Tabloul ce ne arată un cîmp în revărsatul zorilor, peste care trec căruțe cu bol, spre muncă, sugerează o pinză de Grigorescu. Romănesc e satul în care se petrece drama, romănești sint casele, locurile și oamenii care alcătuiesc figurația...”

Se pare că forța de sugestie a filmului a fost destul de mare, dacă ar fi să ne luăm nu numai după cronici, dar și după reacția autorităților bisericești și laice leșene care interzic proiectarea peliculei pînă în momentul în care se vor tăia scena mituirii și

finalul.

Cît de expresiv să fi fost jocul lui George Aurelian, interpretul preotului Niță, cît de precutante imaginea și mizanscena? Același cronicar de la „Clipa” ne asigură că a impresionat „jocul interiorizat” al numitului actor, „dramatismul cu care a jucat în ultimul act” și care a fost „la înălțimea cerințelor”, timp în care „punerea în scenă, grija pentru ansamblu și figurație cînstesc pe iscusitul regizor... Dacă cu mijloace restrînte a putut realiza un film aproape desăvîrșit, ne închipuim că, avînd cele necesare, ar putea da filmului românesc opere de valoare”.

„Comediile fiind excluse”...

Din păcate, „cele necesare” nu se puteau ivi doar din simpla dorință și din simplul entuziasm, oricît de mari și de mistuitoare vor fi fost ele, așa că anul 1928, și cea de-a doua ecranizare după Caragiale îi găsește pe „cinematografiști” (de data aceasta Gheorghe Popescu și Eftimie Vasilescu, ultimul semnat și al imaginii) la fel de lipsiți de bază materială...

Glasul imaginii mute: *Păcat*
de Jean Mihail, imaginea Vasile
Gociu, cu George Aurelian



Năpasta — ediția cinematografică 1924.
Cu: Ecaterina Nițulescu,
N. Manolescu și Ion Cosma (operatorul)



Poate ceva mai organizați și luându-se mai în serios, pentru că în iunie 1927, „România-film” (una dintre multele și efemerele încercări de soluționare a impasului în care se găsea filmul românesc, prin reunirea unor fonduri — și mai degrabă a unor entuziaști — în ideea promovării „industrii” cinematografice naționale) instituie un concurs pentru alegerea unui scenariu destinat viitoarei sale producții. Se cerea „o năvălă vizuală simplă, pictură din viața românească” („Comediile fiind excluse”).

Din cele 28 de scenarii prezentate, cel după piesa „Năpasta” este selecționat și filmările încep cam pe la jumătatea lunii septembrie. Câștigătorul concursului dorește să-și păstreze anonimatul până la terminarea producției, dar nici în momentul premiei (20 ianuarie 1928), nici mai târziu, nu s-a deconspirat. (O pistă ar exista în declarația făcută de Eftimie Vasilescu în primăvara lui 1928, prin care își exprima dorința de a ecraniza „Năpasta”, dar incertitudinea persistă).

Ca și Alexa Visarion peste mai bine de 50 de ani, scenaristul a simțit nevoia introducerii unor episoade inedite, care să împlinească universul descris de Caragiale, într-o structură filmică mai pronunțată. Este vorba de o secvență plasată la începutul filmului și care încearcă să se constituie în preambul al lucrării dramatice propriu-zise, descriind întâmplări petrecute cu 9 ani înainte, apoi episodul care prezintă viața lui Ion la ocnă și evadarea acestuia.

Ce s-a realizat efectiv din proiectul scenaristului? Din nou reținem documentele scrise ale vremii (în dreptul titlului, în documentele A.N.F., aceeași mențiune: „Filmul s-a pierdut” care marchează o bună parte din deceniile de început ale cinematografiei românești):

„Un observator sincer cunoscător al istoriei cinematografului din toate țările poate să constate cu ușurință următorul fapt: filmul românesc există!” (B. Cehan — „Rampa” din 8 februarie 1928). „Publicul a primit cu deosebită bunăvoință această producție națională, izbucnind chiar în aplauze spontane, ceea ce dovedește că spectatorii noștri știu să aprecieze eforturile producătorilor de filme românești...” (Marianne — „Cinema” — 76/1928).

Chiar așa să fie?

„Basmul cu filmul românesc a început să nu mai intereseze pe nimeni. Ultimul film a rulat numai câteva zile, fără să atragă atenția cuiva. Mă rog, cine știe că un nou film românesc s-a proiectat mai zilele trecute?... Desigur aproape nimeni...” notează sarcastic cronicarul de la „Comedia ilustrată” (4 februarie 1928). Care numai pentru a se păstra în spiritul publicației la care scrie?

„Năpasta” este prima realizare românească care are o acțiune în stare să confere proporții mari unei bande cinematografice. Puține sînt chiar filmele străine care se pot lăuda cu un subiect de talia aceleia pe care Caragiale l-a dăruit filmului...”

Fie și numai pentru această constatare — care referindu-se cu precădere la Năpasta” atinge, de fapt, toate scrierile marelui clasic — și realizatorii acestor prime ecranizări merită a fi reamintiți.

Oltea MUNTEANU

confesiunea unui autor de ecranizări

Înainte de a vorbi „altfel”, trebuie să vorbim pur și simplu

După lucrările de virt ale lui Jean Georgescu, Victor Iliu, Liviu Ciulei și Dan Pița-Mircea Verolu, care au stabilit în suită, de la începutul deceniului cinci, până în primii ani '70, un fel de primat valoric al ecranizărilor în cinematograful românesc, dumneavoastră, Alexa Visarion, sinteți, cred, regizorul care a contribuit cel mai constant, în ultimii ani, dacă nu la restabilirea acestui primat, în mod cert, la reanimarea acestor șanse, la relansarea în prima linie de interes a acestei categorii de pelicule, prin înainte de tăcere, înghițitorul de săbii și Năpasta. Sinteți deci printre cei mai în măsură să vorbiți, la timpul prezent, despre raportul film-literatură. În ce perspectivă, din care unghi?

Alexa Visarion: În perspectiva filmului românesc de a-și crea un univers specific care nu se poate naște

decît printr-o corelare cu universurile specifice ale celorlalte arte: teatru, literatură, pictură, muzică. Artiștii sînt, în ultimă instanță, o familie care trăiește cu același puls, iar în cazul artiștilor autentici, ei nu pot simți viața decît pe coordonatele ei majore, fundamentale. Deci nu raportul în sine cu celelalte arte primează, ci relația cu viața tratată în celelalte arte. Ceea ce mă interesează și în același timp creează o anumită panică, o alertă, chiar disperare înăuntrul meu, este, într-un moment sau altul, nepuțința filmului nostru de a esențializa. Noi, regizorii, scenariștii, critica chiar, cultivăm aspectele colaterale — spectaculosul, ineditul marginal sau tehnic, aspecte necesare, dar nu de prim rang ale limbajului cinematografic — uitînd că baza este, totuși, substanța. Înainte de a vorbi „altfel”, trebuie să vorbim. Pentru a avea limbaj, trebuie

Aceleași personaje, aceeași compoziție, altă vîrstă a filmului: Năpasta de Alexa Visarion, cu Dorina Lazăr, Cornel Dumitrescu și Dorel Vișan



să avem ce spune cu limbajul nostru, fiindcă în unele cazuri se dovedește că am ajuns la un anumit nivel cu tehnica cinematografică și nu prea avem ce transmite prin ea.

— Nu pareți deloc să pledați pentru „aducerea” literaturii sau a teatrului în film, dumneavoastră puneți altceva în discuție: statutul realizatorului, ca autor.

— Eu socot că există trei posibilități sau trei nivele pe acest drum spinos al translației artistice. Mai întâi relatarea, ca soluție la îndemina tuturor, apoi interpretarea, ca un prim grad de implicare ideatică a realizatorului și, ca deziderat maxim, adaptarea implicată și responsabilă a lucrării literare.

— Vorbiți de depășirea nivelului „interpretării” operei, prin „adaptare”, în sensul în care Vianu demonstra la noi, încă acum 60 de ani, că filmul nici nu e, cum e teatrul, o artă „interpretativă” a unui text dat.

— Da, mai mult decât interpretarea, treapta cea mai fidelă a creației, fie în teatru, fie în film, este adaptarea, nu în sensul vulgar al cuvântului, ci ca o corelare, ca un acord între gândurile vechi și gândurile noi.

— Să încercăm a preciza unu dintre aceste gânduri, de pildă, în *Înainte de tăcere*, debutul dumneavoastră cinematografic, unde există racorduri în timp cu *Moara cu noroc*, o analiză a condiției umane a locului și a timpului.

Tabloul sau rama lui?

— Elementul timp, pe care-l introduceți în discuție, este primordial. Dealtfel artistul nici nu separă, în opera sa, trecutul de prezent și de viitor, el pune în discuție timpul și omul, ca dimensiuni fundamentale și permanente. Într-adevăr, și în filmul *Înainte de tăcere* și în celelalte filme pe care le-am făcut pînă acum, obsesia mea a fost de a arăta stadiul valorilor umane în raport cu timpul, nu cu o vreme anumită, fiindcă perioada respectivă nu e altceva decât rama tabloului, înăuntrul lui e totul.

— Două dintre cele trei filme pe care le-ați realizat au pornit de la Caragiale, de la un anume Caragiale, care nu fusese abordat în noul cinema românesc, ci doar în cel foarte vechi, în filmul mut. De pildă, prin *Pă-*

Consecvent adaptator al clasicii — cu trei ecranizări în cinci ani — regizorul Alexa Visarion se mărturisește de fiecare dată pe sine însuși

cat al lui Jean Mihail. N-a fost, evident, o întimplare această redescoperire.

Alexa Visarion: N-a fost o întimplare și voi încerca să reiau aceste teme din Caragiale, fiindcă am găsit în el ceea ce mă ajută foarte mult, în momentul actual, să deslușesc din viață. La Caragiale cel din comedii, din capodopera „O scrisoare pierdută”, există un tonus vital, aproape un cinism foarte robust, pînă la încrederea că poți să negi sau să afirmi în artă, cu toată claritatea, ceea ce îți place sau nu din viață. La nivelul acesta, de raportare la stratul social și politic al existenței, Caragiale are un echilibru dominator, el știe ce vrea, știe prețul lumii sale. La Caragiale cel din nuvele, schițe și povestiri, unde el sondează universul ascuns din om, universul fascinant și fanatic devastat de neliniștile, abisurile și echivocul naturii umane, totul e tulburător și magnific. Când încearcă să umble în zonele incerte și ambigue ale sufletului omenesc, Caragiale nu mai dă verdicte, Caragiale descoperă și se înapăimintă, Caragiale devine un mare autor modern. Deslușind straturile existențiale, el nu face decât să deschidă noi interogații. Mă interesează mult, foarte mult, în artă, în viață și, în special în Caragiale, interogațiile, neputința de a răspunde cu da sau nu, neputința de a te fixa pe o poziție definitivă. Caragiale este, în aceste lucrări, un Edgar Poe și un Dostoevski, un Gogol și un Flaubert, un Aristofan... un Posedat. Există în această operă unică o capacitate extraordinară de a fi național și universal totodată. Nu e deloc ciudat că lucrările pe care le-am văzut traduse în America din Caragiale sînt tocmai nuvelele sale — „În vreme de război”, „Păcat”, „O făclie de Paste”, în care

universul e, cu o mare forță de irradiație, general-uman, etern și ambiguu. Cred că față de acest autor, pe care îl iubesc foarte mult, avem și obligația de a nu-l lăsa în paginile unui timp. Încercările mele, de a face sau reface filmic „În vreme de război” (înainte de tăcere și *Năpasta*) propun, deci, un dialog cu o problemă neafășată.

Arta nu e revendicare

— Ca să fiu mai explicit, mă refer la problematica înșururării, altfel de acută în lume acum și întotdeauna, la neputința de a scăpa de propria ta singurătate, singurătate care devine un partener de viață. Și de la singurătate la moarte, ca partener permanent, nu este un drum prea lung. De aceea, Moartea era partenerul personajului Gherlaș din *Înghițitorul de săbii*, film pe care l-am făcut pornind de la scrierile lui Alexandru Sahia, după cum singurătatea era partenerul hagiului Stavrache din *Înainte de tăcere* sau al lui Dragomir și al Ancăi din *Năpasta*. Eu cred, eu cred — și aici s-ar putea să nu fiu acceptat de multă lume, pe bună dreptate — că rostul cel mai mare al artei nu este cramparea de aspectele imediate, ci tocmai detașarea de ele și eternizarea contemporaneității prin dimensiunea permanentelor omenesti. Diferența dintre un artist autentic și unul neautentic este că primul știe care întrebări sînt importante și cu valoare în timp, iar celălalt este impacient cu flece clipă și se întreabă mereu, fără să știe ce problemă imediată și mai ridică. Arta nu este revendicare. Arta nu este și nu trebuie să fie revendicare, această veleitate revine altor domenii ale activității omenesti. Arta este spațiul în care omul se întîlnește cu gîndul, spațiul în care speranța se întîlnește, într-o înțelegere perfectă, armonioasă, cu deznădejdea. Arta este neputința de a muri.

— Dumneavoastră sînteți totuși un moralist, intens preocupat de efectul artei asupra conștiințelor contemporane. V-am auzit vorbind, în sens filozofic, despre „învățăturile” pe care spectatorul le are de tras din artă.

Alexa Visarion: Eu cred, am naivitatea să cred că omul care citește pe Caragiale cu adevărat și este pătruns de spiritul lui va putea să fie mult mai puțin meschin, demagog, parșiv, lichea... Tarele sociale și umane ale personajelor pe care le descoperă și le înțelege într-o astfel de operă îl vor ajuta pe cititor sau pe spectator să trăiască altfel. Cultul meu moral față de opera lui Caragiale vine din admirația față de această subtilitate a artei sale, de a converti negația în afirmare a valorilor, subtilitate care trebuie înțeleasă pentru însăși funcționalitatea socială a artei, ceea ce nu se întîmplă



Întotdeauna, confundându-se, din grabă sau neștiință, negația cu denigrarea. Marile spectacole de teatru cu „Dale carnavalului” sau „O scrisoare pierdută”, ale lui Lucian Pintilie și respectiv Liviu Ciulei, afirmau plennr valorile acestui popor, erau morale și erau Artă. Sau, ca să mă refer la o apariție recentă a lui Augustin Buzura — „Refugii”, mai puțin acceptat de unli, roman minunat după mine — reprezintă o cotă maximă a meditației literare, o cotă care ne obligă, în sensul că eu nu-mi mai dau voie, mie însumi, să înfățișez relații umane, în teatru sau în cinema, fără să țin cont că în acest an, în 1984, există un roman ca acela al lui Buzura. În afara unui asemenea mod de analiză, nu pot fi decît în afara timpului meu. Aceasta este corelația cea mai profundă a filmului cu celelalte arte. Filmul poate fi mai bogat, mai nuanțat, poate fi în alte „chei”, cu un plus de precizie în adresă, mai altfel puse problemele, dar nu în afara cotelor valorice atinse în celelalte arte. Iar marea problemă a filmului nostru este cum și în ce fel fixăm sau discutăm dimensiunile sale, preocupările sale fundamentale în raport cu contemporaneitatea, în relație cu conștiința contemporanilor, fără a neglija resursele de generozitate, de implicare într-un crez, care sălășuiesc în fiecare artist autentic. Dacă nu vă înșelați în impresia că sînt un „moralist”, neliniștit preocupat de ideea dialogului social al artei în genere și a filmului în special, e poate pentru că eu prețuiesc pînă la a risca să devin sentimental sau patetic, această disponibilitate a generozității implicată în analiză, chiar în cea mai exacerbată dintre analize.

— În ultimul timp, v-am văzut tentat de mai multe subiecte la care lucrați și care nu sînt luate, nici inspirate din opere literare. Ar urma o perioadă nouă în filmografia dumneavoastră?

Alexa Visarion: Problema care se pune e următoarea. În contactul cu o operă importantă, de la un punct încolo, apare și momentul cînd ea te ajută să te descoperi, să te dezvolți tu singur. Caragiale m-a ajutat să ajung la propriile mele scenarii, chiar atunci cînd l-am adaptat. El a fost, dacă vreți, profesorul meu de scenaristică. Caragiale, ca și Shakespeare, ca și Cehov, m-a ajutat să înțeleg raporturile umane și caracterele individuale, pe care asimilîndu-le, am început să văd prin ele, în timp, în viața mea, în tot ce există în jur, în tot ce gîndesc, în tot ce visez, în tot ce ascult, în tot ce tac, am început să văd noi povești care sînt, într-un fel, gîrate de spiritul lor. El nu mai sînt prezenți direct, în ce scriu sau fac, dar ei sînt cel la școala cărora m-am format sau încă mă formez. Și ei mi-au dat voie, treptat, să las cu povestea mea, o poveste inventată de mine. Eu avînd obsesia, cum ați observat, nu a „diversității” — nu vreau să fac filme „diverse” — ci a sondării cît mai adînci, a forării în real și în gînd, cu iluzia de a ajunge cît mai aproape de ceea ce știu că nu voi atinge probabil niciodată...

— Iar filmele următoare nici nu vor mai fi adaptați.

— Ca să vorbesc sincer, desi nu știu cît interesează această sinceritate, cred că dacă voi trăi mai mult, teatrul și filmul vor fi doar o etapă



După performanța cu *O noapte furtunoasă* din 1943, Jean Georgescu reia în 1952 lanțul ecranizărilor caragialene prin schișele *Lanțul stăbucîntilor* (cu Radu Beligan și Marcel Anghelescu) și *Vizita*, cu Florica Demion



Ultimul „Caragiale” al lui Jean Georgescu — *Mofturi* 1900' (cu Vasile Tomazian și Geo Barton) face sinteza contribuțiilor regizorului în reanimarea tipologiei caragialești



pentru definirea mea. Adică voi renunța la această muncă de translaie în imagini scenice și imagini filmice, voi încerca să scriu.

— **Faceți o declarație senzațională. Ați mai spus lucrul acesta până acum?**

— Mi l-am spus, dar nu l-am declarat, poate că e pentru prima dată când o fac, și o fac cu emoție și cu un sentiment de nesiguranță, pentru că nu-mi dau seama dacă asta ar însemna o împlinire sau o trădare. Ceea ce știu sigur este că vreau să fac încă cinci filme pe care le am în minte — și nu mai mult, deși s-ar putea să fac 10 filme care nu vor însemna nimic și nici unul din cele cinci. Și vreau să mai montez 8—9 spectacole, pe care de asemenea le gândesc de mult și de care mi-e frică să mă apropiu. Atunci dialogul meu cu filmul și cu teatrul s-ar termina. După aceea ar însemna să mă repet sau ar fi un dialog sterp pe teme date, pentru că ceea ce gândesc mai departe n-ar mai avea nevoie de scenă sau de peliculă.

A trăi viața sau a fi trăit de ea?

— Asta înseamnă că scrieți mai de mult și altceva decât adaptări.

— Încercările mele literare de până acum nu fac altceva decât să amine această nouă etapă pentru care mă pregătesc și de care am nevoie, ca de un dialog mai intim, al spaimei cu încrederea, pentru a mă apropia de mine însumi mai mult. Ceea ce se realizează mai greu pe scenă sau în film, dacă n-ar fi decât pentru motivul că acest dialog depinde mult, în aceste arte, de întâmplările din jur, de o luptă necesară pentru fiecare realizare, o luptă deseori exterioară care consumă enorm, din energia de creație, cu avataruri de ordin tehnic sau pentru a găsi modalități de a impune o parte din gândurile proprii — travaliu care uezăză inutil. Am nevoie de energia asta pentru creație, fiindcă viața e dificilă, și dacă nu ești atent, începe să te trăiască ea pe tine și nu tu pe ea. Iar eu vreau, vreau, vreau, sint obsedat de ideea de a nu trăi degeaba. Și frică mi-e că tot ce-am făcut până acum, în teatru și în film, nu

înseamnă altceva decât o enumerare și nu un testament. O enumerare: — Da, da, da. Dar n-am fost nici aclamat, nici contestat de pe o poziție prin care dialogul meu cu lumea să fie cel pe care mi-l doresc. Am fost acceptat sau negat pe miză mică, oarecare. Există o tentație histrionică în mine și ea mă trage spre film, spre teatru. Dar, în același timp, nu am voie, dacă sint serios, să intru în acest joc sau să rămân la nesfârșit în el. Sint nevoia să pot spune, să am dreptul în fiecare moment să spun că ceea ce dau este măcar puterea mea pentru două-trei generații. Dacă e numai puterea mea de astăzi, înseamnă că mă rezum la arta culinară. O artă care justifică statutul de artist, dar eu n-am voie să „justific” acest statut, trebuie să-l inobilez, să-l duc mai departe. După cum noi nu sintem chemați doar să justificăm statutul de regizor, să ne justificăm profesia. Ar fi un nonsens. Cum să justifici profesia? Ea există sau nu există. Noi vorbim despre profesia de regizor, confundînd-o uneori cu oricare altă meserie, uitînd că vocația de regizor-creator înseamnă și necunoscutul pe care nu-l putem analiza decât intruchipat în operă. Mă întreb, însă, cîți oameni din cinematografia românească, de cea mai bună credință, au analizat valoarea întrebărilor din filmele mari românești, care au fost până acum cel puțin cinci sau șapte sau zece? Cîți și-au pus aceste întrebări și au ajuns la un dialog, să zicem cu mine, care sint un început în ale filmului? Dacă eu îmi pun întrebări, dacă pun probleme, iar filmele sint înțelese numai prin povești, unde e dialogul? Eu n-am dat povești în ce-am trudit până acum sau poveștile erau doar un cadru, erau alfabetul. Dar sensurile?! Poate e vina mea dacă ele nu s-au transmis, sint sigur că 80% e vina mea, însă măcar să începem să avem un dialog substanțial, cu critica, cu publicul.

Controversa nu înseamnă încă dialog

— Filmul *Năpasta*, de pildă, a stîrnit controversă, dar nu și un dialog.

Alexa Visarion: Știți care e cea mai mare greșeală? Că raportăm dacă nu reducăm chiar lucrurile neștiute la lucrurile știute. Substituim ce credem în genere despre film — unui film nou, încă necunoscut și nediscutat. Se uită că fiecare autor, chiar dacă greșește, chiar dacă nu a elaborat până la capăt, în sensul că nu și-a desăvîrșit ideea, reprezintă — în cazul cînd există cu adevărat — un drum, un om inconfundabil, un creator care caută și vrea ceva. Nu e un reproș pe care îl aduc criticii. Mă întreb însă care e mărturia scrisă rămasă peste ani, despre un film, cînd într-un text nu se spune altceva decât ce se întîmplă în acel film? Cum apar eu, ca autor, în textul criticului? Poate că există o ruptură între conceptul meu și conceptul criticului, dar în articol, în analiză, nu apar conceptele, apare doar calificativul. În particular, după cite un verdict de felul celui la care v-ați referit, la o vizionare repetată, criticul se întîmplă să-mi spună că a început să înțeleagă mai mult din gîndul meu, că nu mai are chiar aceleași obiecții, dar încă nu e gata să susțină un dialog, decât reluînd unele dintre ideile preconceptuale. Or, cînd e cazul să negi un film, important e să spui pentru ce-l negi și ce idei negi în el, să negi pe calea analizei, să negi spunînd despre ce-i vorba, nu punînd etichetă. De pildă, la *Năpasta*, s-a discutat valoarea personajului tragic? Noi avem, în literatura română, foarte puține tragedii. *Năpasta* însăși, a lui Caragiale, e o dramă, nu e o tragedie. Registrul tragic a apărut în încercarea de adaptare pe care am făcut-o prin film. Sau s-a discutat despre valoarea etică românească și cum e ea tratată în film? Nu. S-a spus ce se vede în primă instanță, că filmul e în alb-negru, că personajul Anca e sau nu țărancă din Muscel, ca și cum dacă am analiza „*Romeo și Julieta*”, am ține să discutăm înainte de toate dacă Julieta pare sau nu pare a fi chiar din Verona, dacă nu cumva e mai de jos, din Ravena.

— Ați spus, la un moment dat, că sint cel puțin cinci sau șapte sau zece filme românești mari. Care ar fi, dacă nu titlurile, autorii lor?

— Nu vreau să fac istorie, nici să sugerez ierarhii definitive. Dar țîn să-mi precizez convingerea că, la ora actuală, ca să mă refer la seriile mai noi de realizatori, putem avea, prin Alexandru Tatos, prin Dan Pița, prin Mircea Verolui, Mircea Daneliuc, Iosif Demian, prin Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu și alți cîțiva, o cinematografie cu multiple fațete bogate și revelatoare. Poate nu încă o cinematografie de prim plan, dar o cinematografie care va forma o școală națională de prim plan, dacă acești oameni vor da randamentul maxim. Ei pot fixa un nivel de la care se poate începe lucra foarte bine. Toți sintem încă socotiți niște speranțe și ne place să credem asta și să întîrziem în această speranță a speranțelor. Nu mai e cazul. Să nu uităm că pragul speranței înseamnă nevoia de a continua. Pentru ca, în fiecare caz în parte, și în planul filmografiei naționale — să încheiem cu o idee despre care am discutat înainte — filmele să compună o operă și o cinematografie.

— Vă mulțumim.

Valerian SAVA

Singurătatea ca partener: Înghițitorul de săbii cu Mircea Albulescu și Leopoldina Bălănuța



La cumpăna lui Ianuar se împlinesc 135 de ani de la nașterea lui Eminescu. Bun prilej să ne amintim de o datorie rămasă încă neplătită de cinematografia noastră sau prea puțin plătită, cea a înviețurii pe pinză a umbrei lui Eminescu sau a uneia dintre filele operei sale. Căci portretul de conveniență, schițat în secvența jubileului de la Putna din Ciprian sau precarele filmări conjuncturale, din câteva documentare lipsite de forță, nu ni se par nici pe departe reprezentative pentru nobila chemare a evocării Luceafărului poeziei noastre.

Și totuși — să nu uităm! — la izvoarele cinematografiei românești, alături de ambițioasa evocare a Războiului

**Un afiș de film
fără film?**

**Eminescu, Creangă,
Veronica Micle:
eroi de film
în 1915?**

Sau în 1919?

Independenței, îl găsim pe Eminescu. Într-un film multă vreme rătăcit, a cărui redescoperire s-a dovedit suficient ignorată încă foarte recent pentru a da loc unei intervenții publicistice din partea unui poet, altfel, bine intenționat. Amintirea realizării și rechemării la lumină a celei dintâi pagini eminesciene înscrise pe peliculă merita a fi, însă, evocată mai pe larg...

Enigma unui afiș

Într-adevăr, totul a pornit de la un afiș propus spre achiziție în 1965 fondului iconografic al Arhivei naționale de filme. O piesă splendidă de litografie policromă, mindria oricărei colecții, dar care anunța o producție cinematografică ce nu apăruse încă în evidența filmografiei noastre naționale: **EMINESCU — VERONICA — CREANGĂ** (film comemorativ) de Octav Minar.

După lungi ani de cercetare, de pe urma cărora se credea că marea majoritate a petelor albe de pe harta istoriei cinematografiei românești fuseseră înlăturate, lată-i pe istoricii noștri de film proiectați în plină confuzie: o producție-fantomă care nu apare în sursele cercetate și un autor despre care numai cineast nu se știa că fusese...

Pentru că, cine este Octav Minar?

Un autor definitiv uitat

...s-ar părea, judecând după tăcerea desăvârșită cu care-l înconjoară sursele contemporane de referință. Și to-

EMINESCU · VERONICA · CREANGĂ

(Film comemorativ)

DE OCTAV MINAR



Istoria unei redescoperiri

tuși, acest prolific publicist, născut în 1886, avocat și doctor în litere și filosofie al Universității din București, a fost în primele decenii ale secolului unul dintre cei mai citiți comentatori ai istoriei literare. Începând de la jumătatea deceniului al IV-lea e refuzat, însă, cu vehemență de către noua generație de istorici literari. Poate că „vehemență” e încă puțin spus în fața unor asemenea invective: „Aventurier și mistificator” (după G. Călinescu), cu „cazler în poliția moravurilor literare” (acad. Șerban Cioculescu). „I se cunoaște amprenta digitală de antropoid nefamiliarizat cu rudimentele gramaticii...” — îl denunță Șerban Cioculescu în 1940 (vezi „Aspecte literare contemporane”, pag. 624).

În fața unei violențe atât de neînfrinate, l-ai putea lua pe Minar drept victimă a unei conspirații de genera-

ție. Dar la primul contact cu bibliografia acestuia, fie și numai cu titlurile ei, violențele prind a se explica. „Necroforul” — cum îl apostrofează, solidar, tinerii săi adversari; pare a avea predilecție spre titanii literaturii noastre: Eminescu și Caragiale. Acestuia din urmă, Minar i se erijează chiar în calitate de... coautor, într-un stupefiant volum de „Teatru înedit”, în care-l mai înhamă drept complice și pe actorul Petre Liciu, care nu se mai poate apăra, fiind dispărut cu vreo 15 ani înaintea apariției ediției. O introducere grotescă pune în lumină pretinsa „comunitate de idei și sentimente” care l-ar fi apropiat pe cel trei la începutul secolului. Și ascultați numai cum i se confesa lui Minar, Caragiale: „Mie mi-a plăcut teatrul. Cînd am fost sufler, eram cel mai fericit

om. Seara cînd mă coboram în cușca mea și vedeam camarazii cum se frămîntă pe scenă... ființa mea se contopea, se fărâmița în această atmosferă îmbibată mai totdeauna de praf..." Acesta, Caragiale? Aceasta, limba marelui stilist? Dar, fără a simți ridicolul, Minar continuă să istorisească cum i-a încredințat marele dramaturg misiunea de a-l ajuta să adapteze scenic nuvela „O făclie de Paște” și cum, atunci cînd i-a arătat „schita scenariului”, văzînd-o, neajutoratului Caragiale „s-a bucurat ca un debutant”!!! Și la adresa cititorului incredul, Minar probează cu fotocopile unor bilețele scrise — pasămite — de mina maestrului de tipul: „Dragă Minar, am primit scenariul „Făcliei de Paște” pe care l-am citit imediat. Trece pe la mine ca să rezolvăm problema...” Plastograful uită astfel că, numai cu cîteva pagini înainte, îi predase personal scenariul dramaturgului, care „s-a bucurat ca un debutant”. Cititorului care l-ar fi pretins manuscrisele originale ale colaborării, Minar îi răspundea că ele s-ar fi pierdut prin 1916, cînd „Bucureștiul fiind ocupat de dușman, odația mea a fost cea înții supusă unei perchezițiuni...” Știa inamicul unde și ce să cotrobăiască!

Minar și Eminescu

Acesta e Minar, omul...
Și totuși, de ce atîta înverșunare împotriva unei evidente nulități? Fiindcă „necroforul” își asigurase, la vremea sa, un solid credit editorial și un public foarte larg. Mijlocul principal al acestei performanțe: lipsa totală de scrupule. Minar pare un propagator împătimit al „ideii” de Eminescu. Aproape jumătate din întreaga sa bibliografie îi e dedicată poetului. Cîteva titluri sînt, însă, edificatoare: „Eminescu în fața justiției”, „Veronica Micle, muza lui Eminescu”, „Cum a iubit Eminescu — pagini intime” etc., etc. Goana după notorietate facilă îi

Înființarea teatrului: „Eminescu”, piesă de Mircea Ștefănescu pusă în scenă la Naționalul bucureștean în stagiunea 1964—1965, în regia lui Sică Alexandrescu, cu Ion Caramitru și Valeria Seciu



O peliculă care păstrează „dulcele tîrg al Ieșilor” la început de veac: trăsurile cu muscali, ulicioarele întortocheate, cu felinare patriarhale...

împinge mereu către o literatură dubioasă de colportaj și, nu o singură dată, de mistificare. A fost surprins în numeroase recidive cu documente plămuite și Călinescu îl acuză clar de falsificare a unor mărturii iconografice, ca portretul unui Eminescu bolnav, în halat și papuci, publicat — se exprimă, prudent, marele istoric — „dacă nu mă înșel, în albumul eminescian din 1909, alcătuit de același domn Minar...” („Mihai Eminescu, studii și articole”, pag. 42). El bine, Călinescu se înșeală! În albumul „Omăgiu lui Eminescu”, scos — în 1909 — de un comitet gălățean, Minar n-are absolut nici un amestec, coordonatorul acestuia fiind C. Botez. Minar a scos, însă, cinci ani mai tîrziu, în 1914, un alt album intitulat „Eminescu comemorativ” și cu acesta ne apropiem de pasiunea pentru fotografie a „istoricului” literar atît de lipsit de glorie.

Fiindcă, dacă ne întoarcem la afișul care a declanșat întreaga noastră evocare, iată ce declara posesorul acestuia: „Filmul n-a existat niciodată! Făcusem diapozitive pentru dl. Minar după documente și fotografii, iar el le folosea ca material ilustrativ pentru conferințele sale. Pentru aceste conferințe a fost editat și afișul într-un tiraj de o mie de exemplare”.

Bine, bine dar pe afișul din 1915 este menționat clar: „film comemorativ”. Asta nu înseamnă decît că, „spectatorul timpului prinsese gust pentru asemenea reprezentări” — răspunde posesorul afișului. Și, s-o recunoaștem, falsul e perfect plauzibil, este în spiritul mistificărilor lui Minar. Numai că, la o investigație printre contemporanii editării afișului, părerile sînt cum nu se poate mai împărțite...

„Uite filmul — nu e filmul!”

Istoricul Bujor T. Ripeanu a publicat rezultatele acestei anchete cu privire la enigmaticul afiș într-un captivant articol inserat acum aproape douăzeci de ani în revista „Cinema” (nr. 11 din 1966). Și iată cîteva din declarațiile subiecților interogați cu privire la ipoteticul film:

— „Filmul a existat și a fost un mare succes. Era jucat de actori și avea cca. 2000 m. Finanțatorul său, un anume Ressel, dorea să mai facă și alte filme dar a renunțat”. (Ludovic Ressel existase în epocă, era promotorul unui comerț de automobile și, în 1914, înființa — după cum anunță „Viața cinematografică” — „o fabrică românească pentru fabricarea de filmuri cinematografice”). (Nu zîmbiți! Poetul Macedonski zicea, cam în aceeași vreme, „filmi de cinematograf”).

— „Am auzit că un asemenea film cu capital și actori germani trebuia

realizat dar proiectul a căzut baltă...”

— „Am văzut filmul tîrziu, prin anul 1932. Era artistic, jucat. Dacă nu greșesc, Eminescu era Ciucurete (un popular comic al epocii), iar Veronica Micle, Stacia Nieperkowska” (balerină poloneză care a făcut o frumoasă carieră internațională, între 1910—1914, ca parteneră a lui Max Linder în scurt-metrajele acestuia).

După coloționarea unor asemenea mărturii divergente, problema părea să la un caracter de-a dreptul năucitor. În orice caz, dădea cu certitudine nopți albe cercetătorilor...

„Pe locurile unde au trăit Eminescu și Creangă”

Și totuși, soluția dormită, ca o bombă cu explozie întîrziată, chiar în rafturile filmotecii A.N.F. Numai cu cîteva luni înainte, în octombrie 1964, Arhiva achiziționase de la un inginer Nicolau, o bandă documentară de peste 600 m, cu imagini ale locurilor pe unde trecuseră Eminescu și Creangă. Inginerul declara că filmul, produs de Casa Pathé, îi slujise tatălui său, redactor la ziarul „Cele trei Crișuri”, pentru ilustrarea unor conferințe susținute prin școli, în anii 1919—1920. După un consult cu specialiștii Institutului de istorie a literaturii și Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei, filmul era introdus în fondul Arhivei cu titlul convențional: **Pe locurile unde au trăit Eminescu și Creangă**.

B.T. Ripeanu citează și o semnificativă apreciere a Comisiei de achiziție: „Film realizat în jurul anului 1919 de un operator necunoscut... Prezintă un interes documentar deosebit (s.n.). Multe planuri ar putea fi refolosite în filmele care vor fi create de studiourile noastre despre cei doi mari scriitori români...” (Dar, fiindcă veni vorba, e cazul să ne întrebăm, retrospectiv, după două decenii, „unde ne sînt acele filme?”)

Deci, fiind produsă „în jurul anului 1919”, pelicula inginerului Nicolau nu avea nici o legătură cu afișul litografiat. Octav Minar nu mai poate răspunde la întrebări fiind plecat dintre cei vii; dar, din fericire, soția nenorocosului „eminescolog” trăia încă. Și ea confirmă că filmul a existat, pînă relativ recent fusese chiar în posesia familiei, care-l cedase Muzeului „Ion Creangă” din Iași. Era în mare parte documentar dar, „din cîte știu, avea și părți filmate cu actorii mari ai vremii”. Ea își amintea vag, de pildă, de un fragment din „Călin” interpretat de o actriță... Avuseseră dreptate, deci, atît subiecții care-l descrieseră ca film documentar, cît și cei ce și-l aminteau „jucat”. Mai mult chiar, avuseseră dreptate și cei care vorbeau de

simple diapositive fiindcă, iată ce declară în continuare interlocutoarea: „Soțul meu făcuse zincuri după imaginile filmului pe care le-a folosit pentru ilustrarea cărților și articolelor sale, cît și diapositive cu care și ilustra mereu conferințele...”

Trei iepuri dintr-un foc!

Și iată cum rezultatele exasperant de contradictorii ale unei anchete aparent eșuate pot ajunge la un neașteptat numitor comun. Încă mai mult, la Muzeul „Ion Creangă” este regăsită copia filmului și adusă la București cu toată rezistența noulor ei proprietari. Dar, lovitură de teatru! — din confruntarea documentarului Eminescu — Veronica — Creangă cu așa-numitul *Pe locurile unde au trăit Eminescu și Creangă* se constată că sînt două versiuni ale unuia și aceluiași film, cel de la Iași avînd, în plus, și inserturi explicative.

În același timp, se stabilește că zincurile trase de Minar după film și-au găsit imediat folosința în Albumul editat în 1914, cu prilejul comemorării unui sfert de veac de la moartea poetului. Se află acolo aceleași imagini ale bisericii de la Ipotești, ale casei natale, același cerdac al bojdeucii lui Creangă. Astfel, folosind fondurile Comitetului Eminescu, prodigiosul autor izbutea să doboare, dintr-un singur foc, trei „iepurî”: fabrica un bogat set de diapositive pentru conferințe, realizînd — în subsidiar — atît „Albumul comemorativ” cît și „Filmul comemorativ”!

Filmul, ca atare, n-a avut un destin prea fericit. El a fost prezentat în premieră la Ateneu în 31 ianuarie 1915 marcînd, desigur, 65 de ani de la nașterea lui Eminescu, două săptămîni mai tîrziu era proiectat în sala de conferințe a Casei Școlarelor, probabil pentru a i se obține autorizația de difuzare în școli și la 9 noiembrie 1915 încerca o carieră meteorică pe bulevard, la cinema „Palace”, azi „Timpuri noi”. În urmă, continua să pîlile prin școli, cum se vede din zona celor trei Crisuri, pînă prin 1920...

Un eșec evident, s-ar părea. Și totuși:

„Prezintă un interes documentar deosebit!”...

...era de părere, în 1965, comisia de achiziție de pe lîngă Arhiva națională de filme. Iar în 1985, noi nu putem decît întări această apreciere: cu cît ne îndepărtăm în vreme, cu cît timpul modifică mai neiertător fizionomia locurilor investigate de aparatul de filmat, cu atît capătă filmul o valoare mai mare. Poate că unele din cadrele peliculei sînt, după nărvul autorului, mistificate, poate că moșneguțul care pozează cuminte nu e chiar vestitul Nicu Țolobanu, tovarășul de răutăți al adolescenței lui Creangă, poate că sora povestitorului, filmată alături de nepoții ei, nu e chiar sora lui Creangă, iar plopii fără soț pe care ni-i arată Minar nu-s, cu siguranță, cei pe lîngă care a sîsnat poetul.

Dar „dulcele tîrg al leșilor” din 1914 e — se vede cît de color! — strict autentic, trăsurile cu muscali în așteptarea clienților nu-s contrafaceri, nici casele care mai poartă asupra-le aburul legendei, nici ulicioarele întortocheate cu felinarele patriarhale, prevestind parcă expresionismul viitoru-



Ciprian Porumbescu de Gheorghe Vitanidis, cu un Eminescu episodic interpretat de Alexandru Repan, alături de Ion Be-soiu, Emanoil Petruț, Amza Pellea, Teofil Vilcu și Vlad Rădescu

lui *Caligari*. Sînt autentice clădirea școlii în care a predat Eminescu, pagina bojdeucii lui Creangă, îndelung explorată de aparatul de filmat, bustul de bronz ridicat în 1902, la Dumbrăveni, în fața casei unde se presupunea că s-ar fi născut poetul.

Bustul de la Dumbrăveni, Iași epocii, Humuleștii fuseseră filmați de Victor le Bon sau Debont, cum îl numesc unele surse, un olandez — se pare — pripășit pe la noi, care turnase în 1911 primul nostru film de ficțiune rămas inedit, *Amor fatal*, angajat al lui Leon Popescu și apoi al firmei antreprenorului Ressel, cel cu automobilele, care e posibil să fi intrat și el, „în parte”, în această comemorativă antrepriză cinematografică.

Deși un amestec cert avea casa Pathé, fapt confirmat de un alt afiș încredințat Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei Române de către Minar însuși, afiș pe care se poate citi mențiunea: „Realizat cu concursul casei Pathé-Frères”. Asta nu înseamnă neapărat că succursala bucureșteană a puternicei firme franceze ar fi produs filmul! Probabil că de-aici, de la Pathé, își va fi luat Octav Minar materialul ilustrativ cu care încearcă a însoți stihurile poetului. Fiindcă *Eminescu-Veronica-Creangă* ne pare important și pentru tatonările într-un alt domeniu, pe atunci neexplorat, cel al vizualizării unui text literar.

Orson Welles și... Octav Minar

Se știe că, referindu-se la fals în esul său cinematografic *For Fake*, Orson Welles face elogiul mistificării care — demonstrează el — ar întîrzi iluzia artei cinematografului. Ei bine, printr-un proces analog celui ilustrat de Welles, Minar mistificatorul devine... cineast autentic. Căutînd corespondentul imagistic al unor celebre strofe eminesciene, el folosește secvențe de atmosferă, cadre din filme de călătorie în Orient, chiar citate din filmele de ficțiune ale timpului. Pentru „Venere și madonă”, de pildă, adoptă o scenă dintr-un *Faust* de Méliès. Și citatele acestea puse, probabil, la dispoziție de către casa

Pathé, devin azi, după 70 de ani, inedite, poate chiar unice, tîind literalmente respirația filmologului de profesie.

Ca „istoric” literar, Octav Minar este o personalitate pe drept contestată; ca eminescolog el este definitiv compromis prin literatura derizorie pe care a produs-o. Dar dacă posteritatea istoriei literare îl execută cu atîta strășnicie, în istoria cinematografului și-a dobîndit — probabil fără a avea măcar conștiința însemnătății contrabuției sale — un loc de pionier al filmului documentar cu neputință de contestat... Dictionarele literaturii îl pot trece azi sub tăcere pe Octav Minar; în Pantheonul istoriei cinematografului românesc el și-a cucerit, paradoxal, un loc statornic...

T. CARANFIL

Episodic în propriile sale amintiri, Ion Creangă (Ștefan Ciubotărașu) în amintiri din copilărie de Elisabeta Bostan

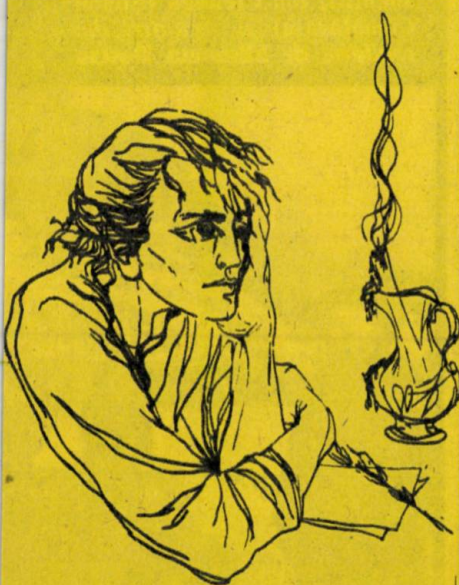


135 de ani
de la nașterea
lui Eminescu

Sărmanul Dionis

Note pentru un (im?)posibil scenariu de film

.....Visările juniei,
visări de-un ideal"...



Sărmanul Dionis" ar putea fi un film nu după, ci **despre** Eminescu. Nu o biografie extrasă din și **pentru** manualele școlare, firește. Ci un film „total” (introduc expresia din limbajul teatral) care să cuprindă poezia și proza, deopotrivă, personaje mozaicate autobiografic (cîți eroi atîția Eminescu dar înfinit mai mulți acesta din urmă) hărțuindu-se în colocoii chinuitoare.

„Sărmanul Dionis” ar fi un film despre spiritul tînar, nesățios, dionisiac și apolinic, deopotrivă al monumentalului Poet, al sărmanului Om, al ironiei Răționalist, al universalului Filozof care se caută pe sine în oglinzile Timpului și Spațiului mitic. „Sărmanul Dionis” ar trebui să aibă totuși mult umor și multă candoare. Adunînd materialul scenariului, zîmbesc într-o continuă urmă. Oare pentru că unul dintre personaje afirmă că mirarea e mama înțelepciunii? Sau pentru că Eminescu, plin de haz, cum o fi fost în viață cînd nu era necăjit sau întunecat, se închipuie, cu delicatețe ștergîndu-l clubotele lui Beethoven. Iar eu, de mil de ori mai umilă, prin legea proporțiilor care-l torturează pe eroul nostru, mă închipui ștergînd clubotele statuii poetului în versiunea monumentală de la deschiderea Copoului. Dar cum să prinzi clipa unică de eu-

forie a tinereții bîntuită de geniu (mare povară)? Această imponderabilă stare de grație! Poate de aceea mi-l imaginez tot timpul pe Dionis zîmbind și devorînd cu inocența lui hămăiești cărți, oameni, pahare de vin, muzică. Universul întreg în **crierii înfierbîntați al unui copil**. Sub acest aspect „Sărmanul Dionis” ar putea fi un film despre tineri dedicat tinerilor.

„Sărmanul Dionis” ar putea fi și un film care mușcă „hiperrealist” din moamele grase, noroloase a Bucureștilor de la mijlocul veacului-trecut, transfigurînd „suprarealist” materia vie, colcăitoare, fecundă sau imundă, în stări de conștiință, în vise, în delirul febrei. Nu mi-ar place să fie un film „oniric” în sensul speculat prea mult pe piața mijloacelor. N-aș vrea să se știe cînd **este** și cînd **nu este Realitate**. Spun asta pentru că unii oameni au nevoie de o demarcație precisă ca și cum ceea ce ni se întîmplă, uneori, în viață nu poate deveni **dintr-o dată și fără să știi** cum cel mai imposibil vis sau cel mai incredibil coșmar. Spun asta pentru că mi se întîmplă rar să-mi amintesc ce visez noaptea, dar întotdeauna „se petrece” într-o posibilă realitate.

Aș vrea ca „Jumea de pe lună” — de exemplu — să fie la fel de reală ca aceea din prezentul poetului (și al eroului) — străzile, cafețele, du-

ghelele Bucureștilor — la fel de reală ca aceea din trecutul întoarcerii în cetatea medievală a leșilor, într-un timp riguros istoric — al lui Ștefan cel Mare; la fel de reală într-un viitor foarte posibil, în care materia seleară, așa cum o cunoaștem astăzi, arsă, avidă să se populeze vertiginos cu imagini ale realităților actuale de pe globul terestru, privite într-o periă — mini televizor portativ, ce se mișcă lent, între sinii Mariei. Science-fiction? Nu. Realitate. Aș mai vrea ca globul terestru al lumii contemporane nouă, flagelat de ciuperca atomică, de războiul bacteriologic, de foamete, mizerie și supercivilizație sterilă, să devină mingea de tenis a acestor copii edenici ai spațiilor interplanetare (Poate că atunci să înțeleagă senzația demiurgică încercată de nebunul Dionis). N-aș vrea un film actualizat, nu vă speriați! Secvența viitorului ar fi scurtă și ar oferi doar una din cheile „realității” mijloacelor.

Personajele și dialogurile ar fi extrase nu doar din nuvela „Sărmanul Dionis”, ci și din „Geniu pustiu”, „Ar-

Un film în care Tinărul, la vîrsta inițierii, dincolo de pragul adolescenței se află, singur, în fața Celorlalți, solidar cu ei și totuși exilat, altfel.

Un film în care (nostalgica, romantica ruină) curtea și Casa lui Dionis, sălbătice, înecate în ploaie, ceață, noapte, trăiesc o viață proprie, mișcătoare, larvară, năpădită de buruieni, mușchi, licheni, melci, păianjeni, într-o comuniune cosmică, infinită, cu astrele și intemperile, spațiu claustrat și spațiu al libertății, spațiu fastuos magic și spațiu „sărac”, sfîrșit și început de viață.

Din odaia deschisă spre cer prin care suieră vîntul și curge ploaia, pornesc toate drumurile în timp și spațiu ale lui Dionis și se întorc tot acolo, ca într-un centru misterios al pămîntului.

Luna coboară și „se contrage” aterizînd pe patul eroului, în aburul răsufării lui bolnave. Portretul tatălui se substituie fiului pe calea lactee a imaginației delirante. Cosmogonia lui Eminescu amestecă planete, galaxii, drumuri stelare cu epoci, religii și revoluții, influențe filozofice și literare,



„Din valurile vremii
iubită mea răsai...”

„Sărmanul Dionis” ar putea fi
un film de un realism „crîncen”
și un film „poem” totodată

În acest film, Cartea și Gîndul
ar trebui să fie
cele mai concrete personaje

chaeus”, „Avatarii faraonului Ila” și multă poezie, însă ar aparține doar și numai lui Eminescu.

„Sărmanul Dionis” ar fi, deci, un film de un realism „crîncen” și un film „poem” totodată.

Un film care să ne poarte prin labirintul străduțelor nepavate de la Curtea Veche, într-o seară ploioasă, cînd gîndurile eroului se lovesc de geamurile murdare pe care se prelinge apa, cînd dincolo de „sticle”, păpușile dezarticulate ale existenței își expun viața lor torturată de monotonie a mizeriei.

Un film care să ne strecoare în dușgheana de vechituri a anticarului Riven, într-o cochilie a gestației, a fermentării spiritului tînr, devorat de setea cunoașterii.

Un film în care eroul să soarbă vîntul tare al experienței vitale la cîrșiuma „Arca lui Noe”, dedubîndu-se în ipostaze ale dialogului permanent între materia clocotitoare a vieții și lumea idelilor pure. „Arca lui Noe” — un loc suspendat o clipă în timpul anului 1853 (și spunem) și spațiul Bucureștilor frînt de sechelele revoluției pașoptiste. „Arca lui Noe” — o răscruce a ecourilor curentelor filozofice, a momentelor istorice, sociale, politice ale epocii. „Arca lui Noe” — o grotă a patimilor omenești, unde eroul cîstește, cu toate simțurile, proza vieții răsfrîntă în poezie.

într-un astrolab universal și cultural, fără complexe pedante ale eruditului, cu o adolescență inocentă, cu o shakespeareană nonșalanță. Hölderlin și Gauthier, Shakespeare și Novalis, budism și Schopenhauer, Egipt și anticii greci, Edgar Allan Poe și Cabala se îngrămădesc, într-o bibliotecă labirintică a afinităților electice. În acest film, Cartea și Gîndul ar trebui să fie cele mai concrete personaje. Odaia poetului ar fi, ca într-o grădină a deliciilor, înșesată de trolii idelilor, care l-ar înălța pe Guliver. Pragmatism și metempsihoză, luptă și contemplație, umor și tragism, trivialitate și romantism, misoginism și iubire, doctrine, tratate și sentimente ar zace, în devălmășie, pe podelele murdare, în jurul saltelei pe care Sărmanul Dionis, Sărmanul Poet, Sărmanul Demiurg Creator al Lumii cugetă sub raza Luceafărului de noapte și se substituie acestuia. Sau discută doctoral, faustic, cu Ruben-Satan, între literele somptuoase, solemne ale cărții lui Zoroastru. Aș vrea ca imaginea să se descompună uneori în aparență păstoasă a culorii. Aș vrea ca senzația de realitate, asupra căreia am insistat atît, să se topească, uneori scurgîndu-se în lacrimi grele, imprevizibile. Aș vrea ca obiecte, case, figuri, lună și soare, să se de-formeze, să se „contrage” și să devină „urîșești”, ca imaginile suprapuse, concomitente,

ale aceleiași fotografii mărite, micșorate, desfăcute, în detalii obsedante, într-un colaj continuu mișcător al aventurii existențiale umane.

„Sărmanul Dionis” este, de fapt, știu, proiectul unui vis. Am căzut în capcană, a cita oară, ca ucenicul vrăjitor. Spun „aș vrea să fac acest film”. Dacă aș ști să-l fac... Și dacă aș putea să-l fac. Ce mă împiedică? Probabil doar „unelte”. Îmi lipsesc. Printre ele, în primul rînd, abecedarul. Apoi limbajul articulat. Pe urmă limba însăși. Deși mi-o amintesc, parcă, dar nu știu de unde. Îmi vine-n gînd finalul nuvelii: „Am fost întotdeauna surprins că nu vorbesc curent limba arabă. Trebuie s-o fi uitat!”

Cătălina BUZOIANU

Desene de Ligia MACOVEI

...„Că te-am iubit atîta,
putea-vei tu să ierți?”





....„O somptuoasă sihăstrie“...



....„un crailie, un joc“...



....„peregrini cucernici“...

....„in galeșă lumină chihlimbarie“...



Un eseu cinematografic în spirit matein: filmul de televiziune *Sub pecetea tanei* — de Andrei Cătălin Băleanu și Stere Gulea. Cu: Tamara Crețulescu, Vasile Nițulescu și Constantin Rauțchi

centenar Mateiu Caragiale

Mateiu Caragiale pe ecran ?

Un vechi prieten îmi povestea cîndva o anecdotă. La cursul său, Tudor Vianu citează *Anna Karenina*, parantezînd: „Nu mă îndoiesc că ați citit cu toții această capodoperă a literaturii universale...”. La care inevitabilul „cancre” din fundul sălii, ripostează, cu la fel de reglementară voce de bas profund: „Am văzut filmul!” Profesorul își drege glasul și, cu îndimenticabilul lui ton egal, categorical, lămurește cu frumoase cuvinte de ce receptarea unei transpuneri dintr-o artă în alta, cu osebite mijloace de expresie, nu poate substitui cunoașterea operei originare. În lecția următoare, profesorul citează *La chartreuse de Parme* — „nu mă îndoiesc că ați citit cu toții această capodoperă...” Același Bulă din ultima bancă: „Am văzut filmul!” Magistrul, cu o bănuială de iritare: „Am avut plăcerea data trecută să încerc să vă explic că...” și repetă cele spuse cu o săp-tămină în urmă. În sfîrșit, într-o altă prelegere, „*David Copperfield*, nu mă îndoiesc că ați citit...” și același individ: „Am văzut filmul!” Atunci profesorul își lese din sărite (firește la cota maximă la care își putea ei ieși din sărite) și, întepenindu-și parcă și mai solid gîtul în guler, rostește cu superbă, imperturbabilă voce: „Domnule student, vă rog să părăsiți amfiteatrul!”

Cadete a artelor, arta filmului s-a hrănit inițial copios din literatură: de la *Ben Hur* și pînă la *Război și pace*, romanele au prilejuit nu o dată reușite ale genului. Cred că nu mă înșel afirmînd că, pînă foarte aproape de zilele noastre, pînă foarte aproape, vreau să zic, de *Satiriconul* lui Fellini sau de *Moarte la Veneția* a lui Visconti, literatura preferată de cinești a fost aceea de acțiune, lucru normal într-un gen unde capitoarele se transformă în scene, unde specificul dialogului este elipticul, violentul, comicul, unde o încercare de analiză psihologică riscă să se întepenească într-un fel de pian fix, unde se cere cadență, suspens — altminteri spectatorul începe să caște. (Nu-l vorbă că, în acea vreme mai depărtată, de nu și, vai, mai aproape de zilele noastre, ecranizările erau cam așa: „O femeie măritată, mamă de copil, se amorezează de un ofițer. Acesta o părăsește și ea se aruncă înaintea trenului!”). La cam atît se pricepea cineastul și cam atîta reținea din drama *Anna Karenina*, Bulă al lui Vianu și, poate, chiar și alții mai breji decît dînsul). A trebuit să treacă o vreme, o vreme cerută de decantarea artei filmului și de rafinarea gustului spectatorilor, pentru ca să se bage de seamă că, în cinematografie, „culoarea locală”, „atmosfera” are tot atîta importanță ca povestea însăși, că ea este povestirea însăși.

Și totuși, astăzi, la o sută de ani de la nașterea lui Mateiu Ion Caragiale, cînd atîtea transpuneri cinematografice ale operelor prozatorilor noștri mai mult sau mai puțin clasici, și nu numai opere „de acțiune”, ci și *Ultima noapte de dragoste*, ci și recentul *Om din vis* au stat la baza atîtor filme bune, de ce nu s-a spîrit nimeni la o transpunere a operei castelanului de la Sionu? Nu ignor încercarea — l-aș zice eseu — regizorilor Andrei Cătălin Băleanu și Stere Gulea — din 1974, realizată pentru micul ecran. Delicată, sugestivă, lucrată — mare lucru! — în spirit matein — un succes! — pelicula pe atunci foarte tinerilor regizori rămîne însă mai degrabă un album de fotografii comentate sau o antologie de texte ilustrate, ea nu se poate constitui pe deplin într-o operă cinematografică. Am zis că n-o ignor, am revăzut-o cu plăcere foarte de curînd și cu un palpitant, invidios interes la premiera ei, cînd, împreună cu regretatul Ion Barna, tocmai rupsesem tot și pusesem condeiele jos, renunțînd, cu adîncă amărăciune, la o ecranizare care după îndelungi eforturi ducînd la nenumărate versiuni, ne apărea net aporetică. Și, Doamne, de ce? De ce o operă care, de-ar fi să îmbrățișăm ideea lui Glide că adevărata literatură sînt operele care nu-l lasă pe cititor în starea în care l-au găsit (căci, precum lumea se împarte în două: cei care au Bene-merenti și cei care n-au Bene-merenti, tot astfel ea se poate împărți în cei care l-au citit — pătrunzîndu-se, se înțelege, de opera lui ca savarina de rom, nu lăsînd-o să se scurgă ca apa de pe cline — pe Mateiu și cei care nu l-au citit) s-ar înscrie printre primele zece ale lumii, se opune la transpunerea ei filmică? Și asta în vreme ce I.L. Caragiale a scris parcă anume pentru film? Să fie ecranizarea o ordalie?

Asociația, desigur automată, e însă, tot atît de fecundă. Extragem din elocventa schemă antinomică sugerată de Barbu Cioculescu (*De la Ion Luca Caragiale la Mateiu... și viceversa*, în „*Viața românească*”, nr. 5/1984) două perechi. I.L.C. este, zice d-sa, actor universal, joacă orice rol, adoră publicul, se exhibă; Mateiu e actor de roluri speciale, disprețuiește publicul, se inhibă. I.L.C. reduce artificial distanța dintre el și cunoscuți, e jovial și afabil; Mateiu aporește artificial distanța între el și cunoscuți, e închis și taciturn. Acestea și încă altele din suscitata schemă ar putea furniza unele explicații, sugerînd poate un fel de vindictă a zisului public „ținut la distanță”?

Adevărul e că, în ciuda afinităților ei cu arta cinematografică modernă, literatura lui Mateiu, poate tocmai din pricina acelei distanțări, rămîne rebelă ecranizării: „nu se lasă văzută” și „nu se lasă vorbită”. În sferele interferente ale literaturii și artei filmului, toate notele conținutului „literatură mateină” se situează în porțiunea divergentă.

O literatură care rămîne rebelă ecranizării!

Literatura lui Mateiu Caragiale,

zice criticul,

„nu se lasă văzută“, „nu se lasă vorbită“.

Ce spun cineasții?

„Gore Pirgu (toate citatele sînt luate aproape la întîmplare) era o lichea fără seamăn și fără pereche. Nesăratele lui glumbușlucuri de soitar obraznic îi scoaseră faima de băiat deștept, la care se adăuga — de ce, nu se știe — și aceea de băiat bun, deși bun nu era decît de rele. Acest chimită avea un suflet de henger și de cioclu. De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rîscar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsliitorii, fusese Veniaminul cafenelei „Cazes“ și cherubinul caselor de întîlnire. Mi-a fost silă să cercetez mai cu de-amănuntul Țele acestei firi uscate și triste care simțea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar și putred“. Cum să arăți cinematografic acest portret, cu ce mijloace să exprimi somptuoasa enumerare (giolar, rîscar etc.), cum să-l îmbraci și să-l porți pe Pirgu? Cum să arăți cinematografic cea dintîi intrare a eroilor la Arnotei: „Seară tristă, chiar de n-ar fi fost decît plictiseala: lui Pirgu îi pierse tot hazul, făcea acum pe „directorul“, îngheba mese de joc, trăgea locurile. Pe Pașadia îl băgă într-un pocher, pe Pantazi într-un drum-de-fier, amîndoi cu cite o femeie la dreapta și la stînga. În tăcerea ce se făcu înainte de prima lovitură, din odăile neluminate ce dădeau în largă încăpere din mijloc se auziră șoapte, risete înfundate, un suspin“; sau: „Mergînd într-o zi acolo cu Pantazi, către amiază, dădeam de o tînră, nouă necunoscută, care, cu un picior gol pe un scaun, dregea, cîntînd încet, un ciorap. La intrarea noastră, ridicînd capul, roși pînă în albul ochilor. Văzui atunci pe Pantazi, palid ca un mort, ducîndu-și mina la inimă: „Doamne, îl auzii șoptind, cum îi seamănă!“. Cum să arăți aceste imagini în așa fel încît să nu semene cu alte scheme (un tripou, o apariție insolită fermecătoare etc.) adesea strălucite, din alte filme realizate de mari maeștri ai genului? Cum să faci pe spectator să audă povestirea călătoriilor lui Pașadia sau spovedania lui Pantazi? Căci Mateiu (zis-a lorga: „Veneția nu e un oraș frumos. Frumoase sînt și altele. Veneția e un oraș unic“) nu e un scriitor mare. Mari sînt și alții. Mateiu e un scriitor unic. Evocator al trecutului, la care minuția arheologică a detaliului se îmbină cu căldura sentimentului, și poate mai înzestrat decît el, e și Odobescu, sau dacă vreți, însuși Balzac; portretist, a cărui evlavie pentru personajele iubite n-are pereche decît în veninul cu care sînt zugrăvite cele odioase, și poate mai înzestrat decît el, e și Neculce, sau, dacă vreți, însuși Victor Hugo; meșter al cuvîntului scris ei, e și Ion Luca Caragiale, sau, dacă vreți, Sadoveanu. Dar toate aceste însușiri luate laolaltă nu ne dau încă măsura unicității, a personalității nerepetabile a vraiei lui Mateiu Ion Caragiale.

Nici alte scene, aparent mai generoase cu cineastul, ca visul despre asfințitul crailor sau povestea Penei Corcodușă nu se lasă văzute: „În seara de 19 octombrie, șaptezeci și șapte, trenul mortuar cu un vagon preschimbă în paracis arzător unde, într-o risipă de făclii și de candelă, preoți în odăjdii și cavaleri-guarzi în platose poleite privegheau racla ascunsă sub flori a eroului, a trecut prin București, oprindu-se numai cîteva clipe pentru a primi onorurile. Din mulțime se ridică un țipăt sfîșietor și o femeie căzu grămadă. Ați înțeles cine era. Cînd s-a deșteptat, a trebuit s-o lege“.

Necazul e că, în literatură, senzația estetică nu e legată de percepție. Autorul imaginilor mele rămîn eu însumi. Gara de Nord, numărul preoților și al „cavalerilor-guarzi în platose poleite“ îl pot spori sau împuțina după voie, personajele le pot orîndui cum potesc, volumul „țipătului sfîșietor“ care „se ridică“ și zgomotul femeii care „căzu grămadă“ (a se remarca minunata simetrie: „Căzu-ridică“) le pot regla după cum potesc, „...acel vals domol care era una din slăbiciunile lui Pantazi, valsul voluptuos și trist în legănarea căruia pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfîrșit, o patimă așa sfîșietoare că înșoși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință“ mi-l pot alege după plac (să fie, cum sînt mereu mai înclinat să cred, Lady Hamilton de Ionescu-Găină?) din repertoriul meu afectiv. Cum să nu le răpună forța suprareală a imaginii cinematografice pe toate „acele aburoase zîne ale văzduhului...“?

Spre deosebire de sala de cinematograf, fotoliul (sau scaunul, sau pajistea) mea de lectură mă transpun, fără nici un artificiu, în lumea artei, mă dedublez, sînt aici și aiurea totodată. Mi-a plăcut mult un pasaj: îl recitesc. N-am înțeles un pasaj: relau lectura și desfătarea începe. A sunat un telefon inoportun, curm lectura și o relau, intactă, de unde am părăsit-o, tot astfel, cum, împiedicat cîteva zile să citesc, dacă l-am lăsat un semn, cartea mă așteaptă, castă Penelopă atoeiteiertătoare. Orice lectură e un act magic; lectura lui Mateiu e o acțiune propitiatorie, iar intimitatea ce se creează între Carte și matein e pe cît de strînsă, pe atît de exclusivistă: nu îngăduie nici un tert, nici un intrus. Tălmăci-rea devine rătălmăci-rie, sprijinul — trădare, intercesiunea — piră și mozavirie.

A fost nevoie de sute de ani ca „galaxia Gutenberg“ să-l producă pe Mateiu Ion Caragiale. Poate că o mai deplină maturizare a culturii cinematografice va produce și pe realizatorul care să ne ofere „Crail“. Îl aștept de pe acum. Voi ține deopotrivă la el și la prietenia lui.

Radu ALBALA



„...o adevărată Arnoteancă...“?



„...hoinari nepocăiți, veșnic pe drumuri...“



„...ca în puterea unei vrăji...“

„...se făcea că la o curte veche...“

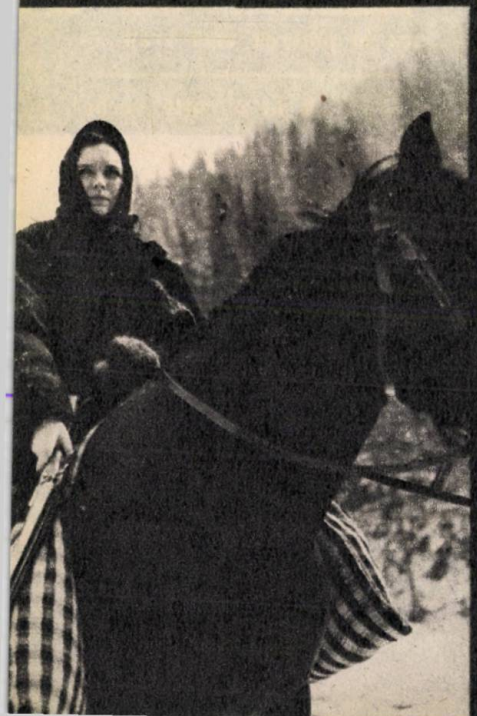


Atmosfera, tot atît de importantă ca și povestirea. *Sub pecetea tineri*, un film inspirat de literatura lui Mateiu Caragiale

Sadoveniana...

Monumentala operă sadoveniană s-a bucurat de un interes reținut din partea cinematografiei. Dacă avem câteva filme realizate după lucrări ale marelui prozator, le datorăm mai mult familiei literare decît opțiunii exprese familiei cineaștilor. Cu excepția **Baltagul**, a **Dumbrăvil** minunate și a recentului **Ochi de urs**, toate celelalte filme au pe generic, drept autor al scenariului, unul sau doi membri ai familiei Sadoveanu: Valeria și Profira Sadoveanu pentru **Mitrea Cocor** (1952), Constanțin Mitru de unul singur pentru **Întîlnire cu Lizuca** (scurt-metraj, 1964), **Vacanță tragică** (1979) și, în colaborare cu Al. Struțeanu, pentru **Neamul Șoimăreștilor** (1965), Profira Sadoveanu și Const. Mitru, cărora li se adaugă și Mircea Drăgan, pentru **Frații Jderi** (1974), Valeria Sadoveanu și Const. Mitru, plus încă o dată Mircea Drăgan, pentru **Ștefan cel Mare — Vaslui 1475** (1975). Doar doi cineaști-regizori — Mircea Mureșan (**Baltagul**, 1969) și tînărul Stere Gulea (**Ochi de urs**, 1983) abordează ca scenariști autonomi, din afara cercului familiei, opera sadoveniană.

Revelația spațiului natural:
Baltagul, cu Margarita Lozano



Un unghi din care
putem urmări
evoluția
filmului românesc
de-a lungul
a 55 de ani:
10 tentative
de ecranizare
a operelor lui
Mihail Sadoveanu

Vista debuturilor

Fără a anticipa asupra eventualelor concluzii ale acestei treceri în revistă — departe de a încerca ea însăși să întîrzie asupra fiecărui film — vom observa preliminar că dacă familia literară și-a făcut datoria, pe cale filmică, față de memoria și față de opera lui Sadoveanu, familia cineaștilor e proporțional deficitară la acest capitol, chiar sub raport statistic. Sigur, dacă adunăm la un loc toate tentativele și contribuțiile de-a lungul ultimilor 30 de ani, se poate spune că 9 titluri e oarecum mult, pentru că nici un alt scriitor nu s-a bucurat de atîta

atenție. Numeric, da, trebuie răspuns, deși opera sadoveniană e urlașă și ține la dispoziția cinematograției un nesecat izvor de teme și subiecte. Cu atît mai mult, calitativ, a șaptea artă românească e departe de a putea considera că a făcut prea mult la capitolul Sadoveanu.

Debutul pe ecran al marelui scriitor s-a produs încă în timpul vieții. Dacă nu luăm în considerare ecranizarea — de altminteri pierdută și cu totul îndoielnică — a romanului „Venea o moară pe Siret” (producție „Transfilm” Rotterdam, 1929, în regia lui Martin Berger), debutul propriu-zis a avut loc în 1952, cînd noua noastră cinematografie era avidă nu numai de subiecte mari, de actualitate, dar și de nume de prestigiu cu mare rezonanță în cultura românească. Și cum Sadoveanu tocmai publicase un roman pluritematic, în care erau prezente problemele fierbinții ale zilei — formarea conștiinței noi a unui om de rînd, ireductibilul conflict de clasă dintre bogați și săraci, împroprietărirea țăranilor, alianța dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare ș.a. — drumul lui spre ecran s-a deschis imediat. Marietta Sadova, regizoare de teatru și Victor Iliu (remarcabilul cineast de mai tîrziu, dar atunci un simplu începător) și-au asumat sarcina transpunerii pe ecran a scenariului care se străduia să nu scape nici una din problemele tratate în carte. Și cum cartea plătea însemnate tributuri clișeeilor, filmul nu putea face altceva.

Pînă la un punct, era și firesc. În vremea aceea, cinematograful era socotit, înainte de orice, cum observă Ecaterina Oproiu într-un studiu publicat în volumul „Cinematograful românesc contemporan” (Meridiane, 1976) — „arma de luptă”, „instrument de influențare ideologică în lupta de clasă”. Filmul făcea propagandă, dar nu ajunsese să o facă subtil, convingător, cu mijloacele artei autentice. Rigoarea se confunda cu schema. Astfel încît **Mitrea Cocor** — filmul — a împărțit soarta cărții care l-a inspirat: a fost și este socotit o încercare nereușită dintr-o etapă a căutărilor, a lipsei de experiență și, nu în ultimul rînd, a unui climat ce periclităa fiiorul inefabil, autenticitatea și subtilitatea artei.

Litera, dar și spiritul

Dacă am trecut în uitare, fără prea mari regrete un asemenea film, avem, în schimb, o strîngere de inimă cînd vorbim despre alte producții din serie, imediat următoare.

Cînd semna **Neamul Șolmăreștilor**, Mircea Drăgan era socotit un regizor cu experiență, și chiar cu oarecare reputație, căci făcuse deja **Setea** și **Lupeni '29**. În trecut fie spus, el n-a mai atins niciodată cota artistică a acestor două lucrări ale sale. Primul semn a fost tocmai **Neamul Șolmăreștilor**, film în care tentația spectaculosului exterior amendează calitatea dovedită anterior, precum nervul epic, siguranța expresiei, puterea de atmosferizare și de tensionare ideatică a mediilor abordate. Fastul decorativ și coloristic, obsesia sublinierii detaliului de epocă șocant, în locul evidențierii spiritului și liniilor generale ale acesteia. Patima marilor desfășurări de forțe și a mișcărilor vaste deplasează accentele principale ale operei literare, minimalizează conflictele și diluează caracterele. I s-a reproșat regizorului și la ora premierii că, deși în linii mari respectă litera sadoveniană, nu e la fel de fidel față de atmosfera operei, complică epica, „stricînd proporțiile evenimentelor statornicite magistral de către autor”.

Cum era și firesc, la tentativa următoare, din marele roman **Frații Jderi** scenariștii au făcut o selecție de fapte și întâmplări, încercînd a păstra tonul și atmosfera atît de specifice și atît de greu traducibile (transferabile) în altă artă decît cea a cuvîntului, în care Sadoveanu rămîne neîntrecut. Timorată de monumentalitatea operei literare și de amintirea dominatoare a maestrului, scenariștii, nereușind să topească „materialul” imens al romanului și să-l toarne în tipare noi, de scenariu, au recurs la comoda alegere de secvențe socotite ca adecvate cinematografizării și le-au legat prin artificii filimice. Procedul s-a dovedit nesatisfăcător, căci filmului îi lipsește acea încălțătură emoțională aflată în fiecare pagină a cărții. Regizorul a avut în vedere o anumite cursivitate a acțiunii, o tensionare a ei, dar „nodurile” dintre secvențe se văd de departe ca niște inestetice avertismente asupra inabilității. În ciuda experienței, cineastul lasă aici impresia fie că n-a găsit suficiente afinități cu opera sadoveniană, că i-a lipsit o veritabilă comprehensiune a „tainelor” ei, fie că s-a grăbit foarte tare. Filmul e lipsit de flor și de măreție, pentru că „încenează” florul și măreția. Eroul principal, Ștefan cel Mare, deși corect interpretat de Gheorghe Cozorici, nu-i, pe ecran, aceea extraordinară prezență pe care o cunoaștem din istorie: scenariștii n-au știut să-l creeze o partitură (deși au recurs în afara romanului și la anumite note ale scriitorului, și la sugestiile din **Vremuri de bejenie**). Și celelalte personaje se află în suferință, cu excepția cuplului Ionuț—Alexăndrel care se bucură de bune interpretări — Sebastian Papaiani și Ștefan Velnicu — actori avînd partituri ceva mai bine scrise; deși Ionuț nu-i chiar așa cum îl caracterizează Sadoveanu („N-aveai de unde-l prinde și ce-l face. Era fluture, flacăra, schimbător ca un pui de demon”), actorul i-a găsit o expresie adecvată tonului general al filmului. Încă mai aproape de caracterizarea lui Sadoveanu și-a adus personajul Ștefan Velnicu: „Era în figura cu mustăcioara bălale ceva nălniștit și nesigur...”



În căutarea lirismului: *Frații Jderi*, cu Sebastian Papaiani și Valeria Marian

Un pas înapoi, dar și cîțiva înainte

Cu **Frații Jderi**, cinematografia noastră nu și-a onorat datorile față de opera lui Sadoveanu. Mircea Drăgan, fără a-și demonstra maturitatea artistică, pe care tocmai ne așteptăm s-o atingă, ne trimite dezinvolt înapoi,

la modalitatea demonstrată în **Neamul Șolmăreștilor** pe care îl realizase cu aproape zece ani înainte.

În anul următor, el termină un alt film din aceeași serie: **Ștefan cel Mare — Vaslui 1475**, care nu e urmare la **Frații Jderi**, chiar dacă majoritatea personajelor de acolo revin, acum cu pondere sporită în acțiune. Deși car-

Portrete într-o frescă: Ștefan cel Mare — Vaslui 1475, cu Gheorghe Cozorici și Violeta Andrei



tea respectivă a lui Sadoveanu e o biografie eroică, filmul estompează acest aspect, deplasând accentul asupra unui moment de glorie națională — victoria moldovenilor lui Ștefan cel Mare în celebra bătălie de la Podul Înalt. Scenariștii au avut, de aceea, sarcina dificilă a concentrării datelor — de istorie și legendă — despre domnul Moldovei, în așa fel încât ele să răspundă sau să corespundă imaginii pe care noi, cei de azi, o avem despre acel moment. Reușita filmului în aceasta constă. Portretul fizic și spiritual al lui Ștefan cel Mare impresionează, convinge. Pe fundalul epocii, figura luminoasă a voievodului strălucește și emoționează. Actorul Gheorghe Cozorici, care și bazează jocul nu pe o dinamică exterioară (în care ușor ar fi putut cădea, fiind vorba de acțiuni atât de larg și de rapid desfășurate), ci pe una conținută, atent dozată în interior, subtil cuprinsă în gândurile și sentimentele eroului. Tot ce vedem și auzim, adică gestul scurt, hotărât, replica tăioasă, blîndețea ponderată, severitatea accentuată sînt reflexe motivate ale unei interiorități învolburate, dar care cuprinde în ea însăși și capacitatea controlului permanent, astfel încît voievodul ne apare așa cum ni-l prezintă cronica — lute la mînie, dar și capabil de a se echilibra imediat și a judeca drept oameni și situații. Socotim memorabilă această efigie a lui Ștefan realizată de cineștii noștri, cu atât mai mult cu cît, deocamdată, termenii de comparație lipsesc.

Dar dacă filmul își asigură — prin figura centrală — un punct de rezistență în emoția spectatorului, el pierde, proporțional, prin ceea ce este în rest, adică prin contextul de epocă și prin contextul uman în care este pus eroul. Epoca este evocată vag, în dimensiuni neconvingătoare, iar oamenii care-l înconjoară pe voievod sînt — cu puține excepții — lipsiți de viață și de suport artistic. În mare parte, neajunsul vine din greșeli de distribuție, de pildă în cazul unor figuri feminine care coboară mult stacheta valorică la care ar fi trebuit să se afle un film ca acesta. O mențiune specială, în schimb, pentru inspirata partitură muzicală semnată de Theodor Grigoriu.

Dialogul cu mitologia

Si iată, în sfîrșit, un cineast, Mircea Mureșan, care, în 1969, lua pe cont propriu inițiativa realizării unui film după o operă a celebrului scriitor. Socotit corespondent în proză al capodoperei „Miorița”, romanul „Baltagul” e el însuși o capodoperă a prozei românești. Am zis roman, deși G. Călinescu îl refuză genul. Tot el însă îl numește „roman al mișcărilor milenare, cu intrigă antropologică” (Istoria literaturii române... ed. II, p. 559). Sever cu Sadoveanu în general și cu „Baltagul” în special (deși îl recunoaște „desăvîrșitul echilibru al expresiei”) și nu o dată „marele rafinament artistic”, criticul se îndoieste de „posibilitatea psihologică” a personajelor și de capacitatea operei de a produce emoții estetice veritabile decît doar „aceluia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice”. În

Atît cantitativ,
cît și — mai ales — calitativ,
filmul românesc e departe
de a fi făcut
prea mult la capitolul Sadoveanu



Jocul — „nadă a florilor”: Vacanța tragică,
cu Anda Onesa și Mircea Diaconu

schimb, îi găsește calități de „nuevă polițienească”, desfășurată în spirit țărănesc. Vitoria Lipan e socotită un Hamlet feminin care „bănulește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și cînd dovada s-a făcut, dă drumul răzbunării”.

Ca film, „Baltagul” are multe calități ținînd de profesionalitate în general, de acuratețea și semnificația imaginii și, în parte, de interpretare. Are însă destule carențe de fond, de structură filozofică și de dramaturgie cinematografică. Romanul e mereu comparat cu „Miorița”. Sadoveanu însă nu a transpus balada în proză, ci a continuat-o îmbogățind unele sensuri, amplificînd o mitologie populară ce dezvăluie adîncă filozofie despre viață și moarte a țaranului român. În timp ce în baladă eroul se resemnează în fața morții, romanul impune o atitudine

activă, justițiară. Vitoria Lipan caută adevărul în numele unei dreptăți absolute, a pămîntului și a firii; ea răz-bună uciderea soțului nu ca într-o vendeta oarecare, ci ca într-un ritual justițiar care dacă nu s-ar împlini, viața și-ar pierde sensurile cele mai intime și mai profunde.

Filmul lui Mircea Mureșan e, mai ales în partea a doua, concentrat, dramatic și are o dinamică interioară remarcabilă. O secvență foarte bine realizată cuprinde momentul luminării Vitoriei asupra soartei tragice a soțului ei. La biserică, după rugăciune, ea are viziunea uciderii mîșelești a lui Lipan. Un montaj ingenios și alert alternează fresce cărora li se încorporează gânduri ale eroinei. Nicu Stan, autorul imaginii, are apoi meritul de a fi pus în valoare frumuseți ale naturii moldovene din munții Dornei, pe care însă nu a reușit să le circumscrie —

cum ar fi fost, cred, necesar — unei mai pronunțate vizituri mitologice. Participarea naturii la dramatismul și la descifrarea sensurilor acțiunilor omenești — ca în romanul lui Sadoveanu sau în balada „Miorița” — nu a stat în atenția autorului imaginii sau, dacă a stat, intenția nu l-a reușit.

Poeta Nina Cassian îi reproșea regizorului, într-o succintă cronică, ezitarea în stabilirea concepției și ratarea „fluxului psihologic” și a revelației artistice a ansamblului, de dragul unui flux tehnologic. Cu toate acestea, filmul lui Mircea Mureșan e superior tuturor celor realizate, până la cea dată, după opere de Mihail Sadoveanu.

rit, să contureze, din linii sigure, caractere și, peste toate, să instaureze un fior tragic autentic; toate acestea — fără a neglija peisajul de o frumusețe sălbatică, ba chiar aducându-l în prim plan, drept cadru și context definitoriu, pentru personaje. Integrarea omului în peisaj are un specific aparte în afara căruia nu am putea descifra sensurile dramei. Spre deosebire de un film anterior precum *Zidul*, Constantin Vaeni schimbă, aici, unghiul din care își privește personajele. Dacă în *Zidul* sonda pe zone restrinse profunzimea psihologică a personajului central, aici contextul natural îi impune cu prioritate descrierea

ideile lui au prins deja rădăcini în conștiințe. Fiorul tragic apare, deci, ca dimensiune specifică operei filmice a lui Constantin Vaeni, fapt ce particularizează, printre altele, creația sa în contextul cinematografiei noastre.

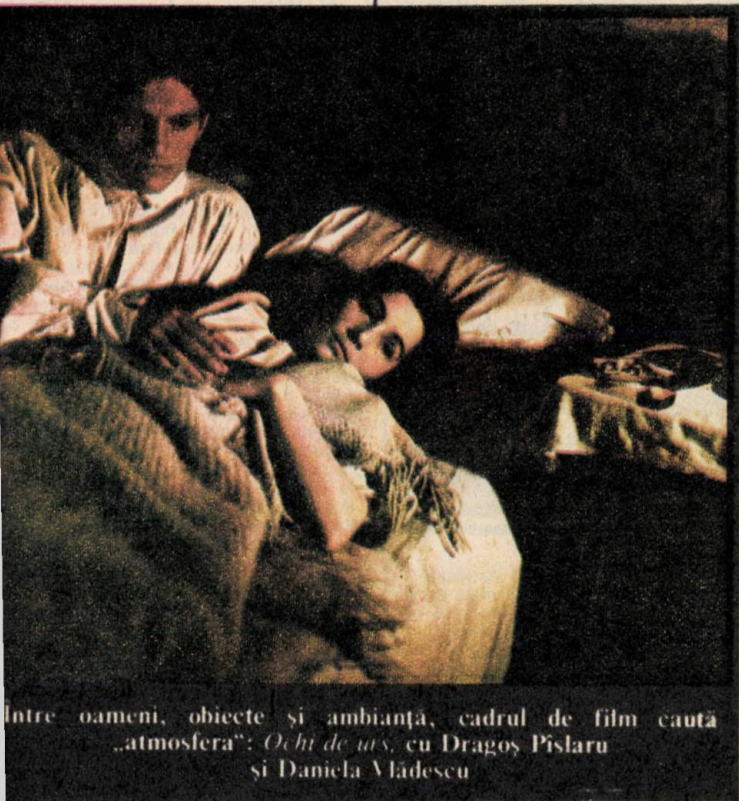
Intîlnirea cu fantasticul

Un alt regizor din generația tinăra, Stere Gulea, abordează curajos — și el de unul singur, ca și Mircea Mureșan — opera lui Sadoveanu. *Ochi de urs* e ecranizarea nuvelei cu același titlu — o compoziție cinematografică de un rafinat echilibru în care obsesia eroului e potențată de cadrul natural fascinant de frumos și de activ. Cineva zicea că personajul central, pădurarul Culi, e strivit nu numai de drama lui interioară, ci și de imensitatea și frumusețea cosmică. Nouă ni se pare că, dimpotrivă, omul și natura se află într-o conjuncție fericită, se întregesc reciproc și-și potențează dramele. Marea frumusețe peisagistică, vastitățile spațiale — excepțional filmate de Florin Mihăilescu — rezonază în ființa adînc frîmțită a eroului; existența lui umple de sens cosmosul, drama lui interioară înarcă de fior tainic întreaga natură. Nu sîntem de acord nici cu ideea — afirmată în unele cronici — a așa-zisel „surdinării” a morții femeii iubite. Moartea acesteia se produce în imensitatea albă a naturii, cu care bărbatul luptă disperat s-o învingă; e lărnă cumplită, e viscol și drum rău, se petrec întîmplări potrivnice; învins, bărbatul se revoltă, aruncă toporișca împotriva cerului nedrept.

Regizorul a înțeles și a știut să surprindă în imagine și în tonalitatea filmului său nu numai fabulosul și miticul atît de iscusit dezvoltate în pagina literară, ci și acea dimensiune subterană a existenței umane pe care o sublinia Al. Paleologu: „...ursul atrage (...) în zone infernale, prin coborîrea în infernul interior, ca un blestem de care Culi Ursaki se va elibera împușcîndu-l pe urs, într-un fel dublului său”. Împlinirea de eresuri și superstiții privind deochiul urcă povestirea într-un plan fantastic și filmul lui Gulea urmează cu abilitate acest drum, surprinzînd supranaturalul ce se insinuează în logica vieții reale. O stare de fantastic echivoc — observă Cv.S. Crohmălniceanu — e întreținută la marginea explicației realiste a întîmplărilor. N-am fi însă de acord cu observația criticului privind lipsa gradității tensiunii dramatice și bascularea filmului spre o explicație psihologică, realistă (un caz de obsesie halucinatorie). Credem că regizorul a reușit să se mențină aproape de pagina sadoveniană în privința echivocului și a valorii misterului. Chiar dacă el a extins narațiunea, îmbogățind-o cu sugestii din *Demonul tîneretilor*, *Hanul Ancuței*, *Bulboana lui Vălnas*, specificul și vraja povestirii titulare au fost păstrate.

Ochi de urs este cel mai bun film realizat după o lucrare a lui Mihail Sadoveanu; împreună cu *Vacanță tragică*, el a produs o deschidere promițătoare spre o interpretare cinematografică superioară, modernă a literaturii sadoveniene.

Ștefan OPREA



Între oameni, obiecte și ambianța, cadrul de film caută „atmosfera”: *Ochi de urs*, cu Dragoș Pîslaru și Daniela Mădărescu

veanu. El reușește să concretizeze satisfăcător, în imagine și mișcare, o filozofie ancorată în adîncul miturilor.

Peisajul ca fundal mitic și social

Dar iată că revine Constantin Mitru în postura de scenarist. *Vacanță tragică* are la bază „Nada florilor”, folosind totodată și alte povestiri sadoveniene. Acțiunea se petrece într-un ostrov din apropierea Fălticeniului, la sfîrșitul secolului trecut, în preajma războaielor țărănești din 1888, în plină epocă a afirmării cercurilor socialiste. De data aceasta, Constantin Mitru a avut șansa întîlnirii cu un regizor stăpîn pe mijloacele filmului modern, un regizor care a știut să depășească faprica bogată a scenariului și să desprindă semnificații, să tensioneze ideile, să sugereze stări de spi-

omului în peisaj, procesul formării unei conștiințe, în context cu noile idei ale epocii, urmînd abia în plan secundar.

Vacanță tragică nu are personaje puternice, dar el reușește să creeze o bună atmosferă de epocă, mai ales în secvențele ce surprind tîrgul Fălticeniului, atmosfera în care circula decisiile noile ideilor politice, epoca în care apar mugurii activității revoluționare; activiștii socialiști întreprind acțiuni îndrăznețe, sînt rostite numele lui Marx și Engels, e pomenit „Contemporanul”, e amintit Nădejde, se flutură cu curaj un stîndard nou, al dreptății sociale, se conturează conflicte dure între activiștii socialiști și poliție, conflicte cu finaluri tragice. Filmul oferă, așadar, o imagine sugestivă a stărilor politice de la sfîrșitul secolului trecut. Ca și în precedentele producții ale regizorului — *Buzduganul cu trei peceți* sau *Zidul* — eroul filmului moare, dar

inedite

Camil Petrescu la Cinecittà

„Problema filmului românesc e condiționată de prezența unui regizor cu experiență, de formarea artiștilor cu educație specială pentru jocul în fața obiectivului și de utilizarea mediului, decorului și atmosferei autohtone...”

Camil Petrescu, 1926

Pe plicul în care era păstrată această fotografie, în arhiva lui Camil Petrescu scria doar „la Cinecittà” fără dată sau alte explicații. Dar pe șaportul scriitorului, pe care aflăm vizele din octombrie și noiembrie 1942 pentru călătoria în Italia (cu trecerea prin Ungaria, Slovacia, Germania) fixează la aceste luni una dintre multele sale încercări de a stabili contacte cu cineaștii din alte țări.

Știut este că a existat o corespondență cu Vittorio de Sica (pe atunci doar actor aspirant la regie), pentru turnarea unui film *Ștefan cel Mare*, pe un scenariu al scriitorului român, știut este că a mai încercat să-l contacteze și pe Jean Gabin, Raimu, Marcel Pagnol și alții tot în vederea unor colaborări.

Vizita la Cinecittà se înscrie în aceeași ordine de idei. Ziarul „Rampa” din 8 noiembrie 1942 ne dă detalii despre călătoria în Italia: „Plecă pentru două săptămâni ca să ia contact cu cercurile teatrale și cinematogra-

**Camil Petrescu
încearcă să impună
la Roma
un scenariu
despre
Ștefan cel Mare**

fice din Roma, d. Camil Petrescu a fost reținut la Roma mai mult de o lună. Cauza acestei întârzieri este că d. Camil Petrescu a fost solicitat la Roma să scrie câteva scenarii. Cel dintâi dintre aceste scenarii, al cărui personaj principal este Ștefan cel Mare, a produs o extraordinară im-

presie, nu numai în cercurile intelectualilor români de la Roma, dar chiar în lumea cinematografică (la acea dată scenariul era deja tradus în limba italiană — n.n.). Sînt în curs tratative pentru înscenarea acestui film, menit să reprezinte străinătății o imagine de neuitat a lui Ștefan cel Mare în condiții maxime de artă... Dl. Liviu Rebreanu a subliniat îndeosebi meritul acestui film istoric, care, spune d-sa, aduce pentru prima oară în scenă și altceva decît veșnicele conspirații ale boierilor împotriva voievodului ca în aproape toate piesele istorice de pînă acum”.

Proiectele de colaborare n-au prins viață și din călătoria în Italia ne-au rămas doar cîteva notații ale autorului, cîteva ecouri în presă și această imagine în care distingem, în mijlocul fotografiei, silueta nu prea înaltă în stat a scriitorului, îmbrăcat în haine deschise, al doilea în dreapta sa fiind Liviu Rebreanu.

Florica ICHIM

**O lună în lumea cineaștilor:
Liviu Rebreanu și Camil Petrescu
onorați ca oaspeți
în cetatea filmului italian**



Povești și filme din Țara de piatră



Radiografia
dilatată
a durerii:
Nunta de piatră,
cu Leopoldina
Bălănuță



Ecranizarea-traducere, trădare sau altceva?

Cuvîntul zurbagiu, care s-a fofilat în polemica asupra raportului literatură-film, e „trădare”. Nicolae Manolescu declara (Almanahul „Cinema” 1982): „Nu cred în ecranizări, dacă prin ecranizări se înțelege transpunerea unei opere literare pe ecran. Cu alte cuvinte, un fel de traduceri”. Și mai departe, condeiul său ascuțit ținea înima falsului idol: „Mai ales că se observă ușor că filmele făcute la noi după romane păcătuiesc aproape fără excepție, înainte de orice, prin neînțelegerea romanului respectiv”. Mai conciliator, Laurențiu Ulici găsea o „mutare în plic”, pe spinarea unei docile și neînsemnate prepoziții: „Filme inspirate de literatură”. În loc de „filme inspirate din literatură”, conchizind că „într-o ecranizare, regizorul este, vrînd-nevrînd, și critic literar”. În replică, Dana Dumitriu preciza: „o ecranizare vine să concureze filmul interior creat de fiecare dintre noi în momentul lecturii”. De aceea... „nici ilustrație, nici pretext — o lectură originală”.

Un clasic ardelean, original, creator re-citit cinematografic este Ion Agârbiceanu, cel pe care Călinescu îl aprecia „pentru tactul desăvîrșit cu care știe să facă operă educativă, absorbînd teza morală în fapte... făcînd simpatică virtutea”. Nuvelele marelui povestitor au stîrnit muzele a trei regizori: Mircea Verolui, Dan Pîța și, la distanță de aproape un deceniu, Nicolae Mărgineanu. Trei personalități distincte, trei „trădări” excelente, trei lecturi diferite problematic și stilistice.

Un scriitor
care știa
„să facă simpatică
virtutea”:
Ion Agârbiceanu,
față în față
cu virtuțile
cinematografului

„O podoabă a literaturii”,
dar și a cinematografiei
noastre: **Fefelega**

Spațiul literar

„Adevărată podoabă a literaturii noastre”, cum o numea Eugen Lovinescu, „Fefelega” are profunzimea unei tragedii antice. O fatalitate plutește deasupra unor răbdători oameni nevoiași. Maria Dinului, alias Fefelega, va fi avut în tinerețe ei „o inimă care să fi tresărit vreodată de-o căldură mai tainică”, dar odată înhamată la roata sorții, s-a împietrit în umbra destinului său. Stoicism, nu resemnare. Putere, nu slăbiciune. Cei cinci copii „slăbuți, jigăriți, cu obraji

scorțoși”, au marcat timpul Fefelegai prin cinci cruci, lăsate în umbra mormîntului tatălui lor. Așa s-a trezit femeia spoliată de singurul ei țel: „să se frămînte săptămîină de săptămîină, că duminica pe bănuții căpătați să cumpere bucate și legume pentru casă”. Bătăie de metronom-drumul sisific al femeii peste Dealul Băilor. 5-6 corvezi zilnice vreme de 40-45 de ani, „adică pentru ce mai este omul în lume?”, se întreabă amar Fefelega. Însingurarea ei nu este rodul unei misoginii, ci al interacției din ce în ce mai slabe cu un mediu social stigmatizat psihologic de avarie și egoism, de „duhul aurului”, un rău social înghețat într-un primitivism dureros. O mamă izolată de semenii, asistînd neputincioasă la dispariția propriilor ei vîrstare. Singurul „prieten”, singurul sprijin, Bator, bătrînul cal alb, „cu capul cît o solniță, cu pleoapele lăsate peste două rîni ce închipuiau ochii”. Moartea Păuniței, fata nenunțată, rupe o ultimă verigă. Vînzarea calului semnifică dizolvarea sensului vital. Dincolo de ultima ei datorie, un imens vid.

Spațiul filmic

Tînărul debutant din 1973, Mircea Verolui se apropie cu „o cuvințioasă îndrăzneală” de navelă, realizînd prima și a treia parte din două filme împărțite în patru: *Nunta de piatră* (Fefelega și La o nuntă) și *Duhul aurului* (Mirza și Lada). Pentru Fefelega, regizorul compune un „spațiu” filmic consonant celui literar. Ritm excelent, măsurînd durate de timp interior, lentoare ce condensează obo-

seala repetabilei corvezi, devitalizarea implacabilă, alunecarea în împietrire. O „geografie” vizualizată strîns, metaforic, percutant, emoțional: gospodăria izolată a Fefelegăi, coplesită de umbra stîncii, de frigul mineralului, lacul viclean, pădurea mută, micul ci-mitir legat de ogradă, ca o extensie a dragostei materne scursă sub gîle, exploatarea auriferă cu infernala ei vîrtelnită, satul mortificat, populat de figuri strîmbe, străine. Extraordinara melopee compusă de Dorin Liviu Zaharia — un comentariu al durerii, al presentimentului tragic. Imagine alb-negru epurată, fără treceri, fără griuri, ca o cădere a luminii în întunericul nefinitei.

Interpreta

Cu ochi sigur, Verolui alege interpreta principală, pe marea actriță Leopoldina Bălanuță (tragediana modernă din familia Ireniei Papas). Fefe-leaga ei este unică, inconfundabilă: o stîncă tocită de vînturi și ploai, din care curge izvorul cald al dragostei de mamă. Completare a cizmilor uscate, zbîrcite parcă direct pe picior, două mînuși mari, zdrențuite filfii în mîinile femeii, rîni simbolice ale atîtor ani de istov. Regizorul contractă partea expositivă, rezumă istoria eroinei, relațiile ei cu lumea exterioară. El propune radiografia dilatată a durerii mute.

Operatorul

În „complicitate” artistică deplină cu operatorul Iosif Demian, Verolui caută unghiuri curajoase de filmare, extinde universul obiectelor semnifi-cante din cadru: leagănul trist al fetei, pendularea între cer și pămînt, păpușa țepăna tirată de copilă, într-o joacă stranie. Regizorul nu „povestește” Fefe-leaga, ci filmează sufletul dispărut în durere al unui om, al unei mame. El comunică o stare paroxistică de suferință omenească. Pelicula transformă vizual, printr-un efect de lupă, spațiul psihologic al nevelei. Un film Mircea Verolui, re-creind copileștii „Fefelega”.

Recitirea modernă a unei povestiri clasice: La o nuntă

Temperament artistic „nonconformist”, animat de plăcerea și orgoliul de a filma, Dan Pița atacă, la ora debutului său, o partitură Agărbiceanu relativ modestă, cu intenția „rediscu-tării” materialului literar, a reformulării lui, eliberate de canoanele „ecrani-zării”.

Povestirea romantică a scriitorului

„La o nuntă” este o povestire simplă, un crochiu care îi inspiră regizo-rului numai linia dinamică, principală, a filmului. Mihai Codrea, gospodar de frunte, hotărâște să-și mărite fata — „o soțiră de copilă, de să-ți scape printre degete ca un pește luciu” care „băgase dracii în mulți feciori”. Alesul tatălui (poveste veche) — tinăr de neam instărit. Alesul sorții și al Linu-tei — ceterașul Nicodim, cel pe care fata „părea că-l știe de un veac” (re-verberație misterioasă a predestinării topite în lumina dragostei fulgeră-toare?). O intersecție romantică de drumuri. Cei doi îndrăgostiți fug în lume, în timp ce trista „nuntă de piatră”, spartă prin curajul tinerilor, își urmează abulic cursul. Nimic cinema-tografic la prima vedere! Regizorul însă „simte” încărcătura tragică a lo-cului și rescrie povestirea: mai amplu, mai profund, mai semnificativ. Lecturi conexe din opera lui Agărbiceanu, bine cîntărite, organic racordate, îi sugerează cineastului construirea unui plan (romantic) al călătoriei cu rol expositiv. Margini de pădure fere-cate în tăceri grele, fulgerate de istorii despre comori ascunse, semne prevestitoare: calul alb aducător de nenoroc. Sub aripa întîmplării, a acci-dentului, se petrece o însoțire ciu-dată: ceterașul ambulant, un fecior înalt, frumos ca o cadră, melancolic, fragil, fire de artist, își găsește un to-varăș — pe soldatul dezertor, ridicat spontan la gradul de artist-toboșar.

scund, inocent, numai mirări, agitat, sufietist. Acest „Vasilache” tragic, in-venție decisivă în structura filmului, este un contrapunct șoc al perechii ce se îndreaptă cu speranța „cîștigu-lui” spre o nuntă bogată.

„Dezlănțuirea analitică” a regizorului

Dan Pița se dezlănțuie în descriția grotescă a panopticismului social, a alaiului nunții. Mirele înclîțfat, placid, stătut și bosumflat, fiancat de rude și nuntași sluți, strîmbi, burtoși, greoi ca niște insecte, îmbrăcați în rochii cu bogate și triste dantele și postavuri țepene, cu viața scursă în lăzile flă-minde de săculeții de aur. O ceată urită: nunta fiului de bogățani. Tinăra mireasă, cu ochi negri, frumoși, re-semnată într-o trîstețe nepereche. Convoiuil tale bolovănos trupul satu-lui, sub comentariul cinematografic flagelant al regizorului: găina cotco-dăcînd cam sceptic, în fruntea alaiu-lui, birna din ochii mirelui, dărîmarea stivei de scaune, mîini înmănușate dorind bucăți de friptură, ceremonii primitive... Și în vîrtejul funambulesc al nunții, se consumă două eveni-mente filmate extraordinar. Sub un cer orb, spintecat de o lună — sece-ră-înțoarsă, doi tineri îndrăgostiți își iau zborul, în timp ce în curtea dos-nică, în clișă, se petrece o crimă abe-rantă: norul negru al insectelor ani-malice înecate în mîncare, băutura și poftă de singe, al „nuntașilor”, zdro-bește viața inocentului toboșar, jertfă tragică a prieteniei. O idee literară ex-ploatată filmic într-un univers atroce, dezumanizat.

Aceiași colaboratori, o nouă partitură și un nou interpret

Bogățanii „Țării de piatră”, cei ce se bucurau la bănuțul Fefelegăi, sînt totuși cu ucigașii nevinovatului toboșar. Fatalitatea abstractă a filmului lui Verolui devine o „fatalitate” execu-toare, prin nuntașii criminali. Muzica sa-vant-simplă a lui Dorin Liviu Zaharia desenează o acoladă tragică peste această lume, în timp ce Iosif Demian găsește resurse noi pentru a filma această lume în mișcare somnambu-lică, din altă perspectivă, cu o altă predispoziție, dar cu același har.

Portretizările antologice ale peli-culei consfințeau talentul lui Dan Pița de a colabora cu actori profesioniști și amatori. Debutul pe ecran al celui care, de la rolul toboșarului, anunța o vocație unică pentru film — Mircea Diaconu (amestecînd comicul cu tra-gicul, spontaneitatea cu elaborarea minuțioasă, voioșia cu tristețea, subli-mate într-o naturală fermecătoare) — era încadrat de o întreagă galerie de „secundari”, marcați cu precizie.

Dan Pița re-citea povestirea lui Agărbiceanu, creînd polifonic dimen-siunea ludică a trisei „Țării de piatră”, moștenire culturală pentru posteritate.

Temeratul salt de la melodramă la epopee: Întoarcerea din Iad

Novela lui Agărbiceanu „Jandar-mul” se desfășura într-un spațiu etno-

Ameștecînd comicul cu tragicul: schițele *La o nuntă* și *Lada*, respectiv cu Mircea Diaconu și Lucia Boga



grafic și istoric bine conturat: un sat maramureșan atins de umbra neagră a primului război mondial.

Etnografia nuvelei

Un univers închis, macerat de superstiții, îmbibat de credințe și prejudecăți. Univers pirjolit prin reîntoarcerea fostului jandarm, Dumitru Bogdan, figură enigmatică și malefică, ce aprinde dragostea pătimașă a Veronicăi, tinăra nevastă. Soțul ei moare, otrăvit din imprudență cu ciuperci. Veronica va traversa Golgota ispășirii iubirii sale vinovate, biciuită de oprobiul consătenilor, roasă de gelozia pentru Cătarina (soția legitimă a jandarmului), biciuită de vedenii și griji pentru cel plecat pe front. (Melo)-dramă sentimentală, încheiată prin sinuciderea „strigoiului” cu mințile pierdute în casa părăsită și, totodată, prin reintegrarea eroinei în viața normală a unei noi gospodării.

În filmul *Întoarcerea din iad*, gândit de Nicolae Mărgineanu, asistăm la re-construirea pe verticală a lumii „Jandarmului”. Iadul dezlănțuit în suflul Veronicăi se extinde prin iadul înfricoșător al războiului. Războiul în care nu individul, ci însăși condiția umană este umilită, anulată, confruntat, spre deosebire de Mircea Verolui și Dan Pița, cu cerințele și dificultățile lung metrajului, Mărgineanu încearcă o nouă orchestrare a destinelor celor patru eroi ai lui Agârbiceanu.

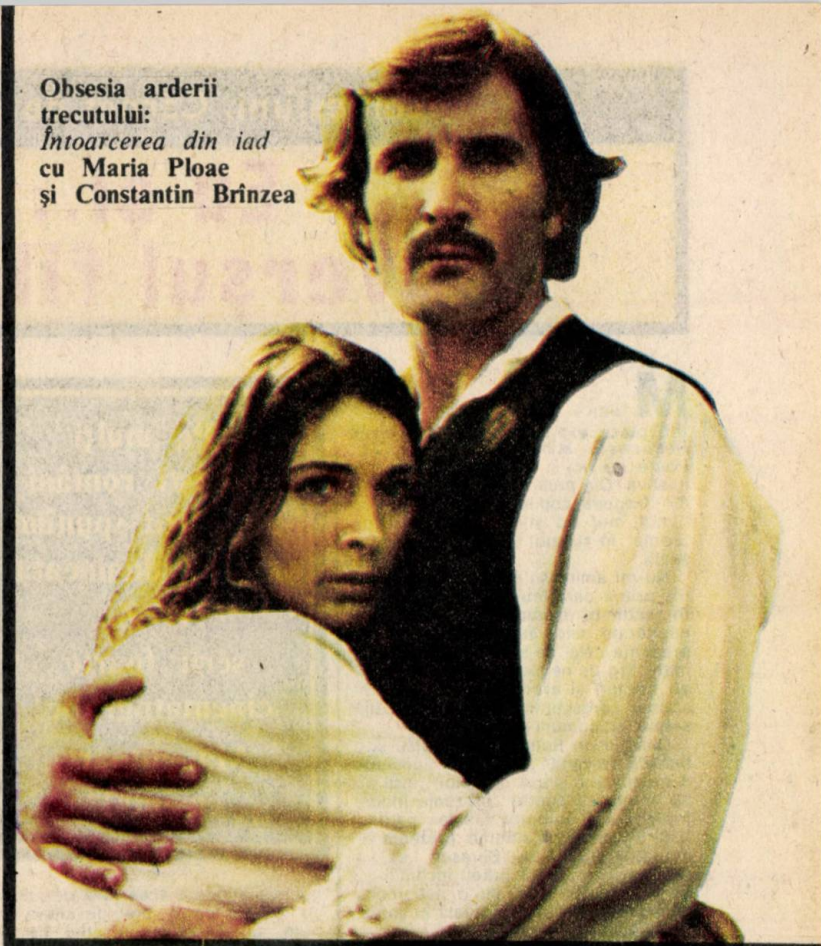
Arhitectura lung metrajului

Mitru, reîntors cu gândul „arderii” trecutului său sumbru, își leapădă în focul devorator numai hainele. Negura din suflet rămâne pecetluită. Mitru, învingătorul orgolios, rece ca lama săbiilor, pe care le iubeste mai presus de orice, ia în posesie averea și destinele a două femei, fie sub puterea cununiilor, fie sub puterea întunericii nopții: Mitru, cel care se amuză cinic de răfuiala rivalelor, Mitru-comandantul neomenos, reluându-și obiceiurile de jandarm. Drumul trecerii prin moarte, alături de Ion „dușmanul” său și salvatorul său, va fi lung. Un drum greu al autocunoașterii, dominat, obsesiv, de jertfa ortacului său. Cu ochi întors în sine, eroul va încerca să-și regăsească drumul și sufletul. Sfârșitul lui Mitru va constă în arderea spectrului demonic al fostei sale identități.

Destinul lui Ion Roșu se împletește nobil și tragic cu cel al fostului jandarm. Umilit ca soț, își moacă răz-bunarea, dar o uită în clipa în care omul care dezlănțuise iadul în casa lui, cade victimă. Se petrece, în periplul lor, un transfer generos de omenie, curmată prin moartea oarbă a celui bun.

Personajul Veronicăi rămâne credincios eroinei nuvelei, drama ei devenind mai limpede, prin scoaterea de sub incidența întâmplării, a inconștientului. Zădarnic se apără în spațiile porții Focul reaprins în sufletul ei o aruncă în vîltoarea „boli” de dragoste, a neliniștii și a așteptării. Noaptea întîlnirii cu Mitru îi va releva inutilitatea păcatului plătit atît de scump. Trezită după „lingoare”, eliberată de coșmar, Veronica renaște. Tonică, necesară, roșcata Cătarina, cel-de-al patrulea personaj, e un amestec de răsfăț, sfilăd copilărească, feminitate provocatoare, zburdălnicie și ma-

Obsesia arderei trecutului: *Întoarcerea din iad* cu Maria Ploae și Constantin Brînzea



turizare grăbită, după experiența căsătoriei cu Mitru. Vitalitatea, organicitatea ei transformă în joc rivalitatea femeiască. Refuză „strigoii” adevărați sau imaginați și, în scena jucăușă a strînsului căpței, cu umor și inteligență, cere tineretii dreptul ei. Dreptul de-a o lua din nou, de la capăt, curată, veselă. Casa jandarmului arde sub ochii îngroziți ai sătenilor din Virtopi, sporind misterul nopții și magia locului. Foc izbăvitor prin care satul, entitate moral-spirituală, își reface unitatea. Mitru, cel ce a călcat trufas uliță, tăiată în trupul său, amenințându-și credința, omenia, datina, dispare. Incendiul purificator va lăsa în urma lui o cicatrice și... o legendă.

Regizorul ca dirijor

Regizorul Nicolae Mărgineanu și-a selecționat inspirat toți colaboratorii. Laconismul dialogurilor scrise de Petre Sălcudeanu se conjugă cu stilul eliptic al secvențelor, cu sugestia cinematografică. Operatorul Vlad Pănescu, „ochiul sensibil” al echipei va „scrie” cu mare inspirație și profesionalitate, în imagini, acea cronică copleșitoare a frontului, incendiind ecranul, dar și scenele de acasă (năvălirea bivoliilor prevestitori ai întunericii, scaldă, drumurile lui Mitru). Cvarțetul „principallor”, inspirat ales, este condus cu măiestrie de regizor. Frumusețea Mariei Ploae, fragilă și

puternică, lirică și dramatică, comunică nuanțat zbaterea, tensiunea, tristețea, născute din iadul sufletesc, într-un „vibrato” delicat, dar ferm. Ana Ciortea (o revelație) este o vioară sprintară căreia îi convine de minune și registrul grav. Violoncelul lui Remus Mărgineanu sună limpede, nobil, în tema sacrificiului. Tinărul Constantin Brînzea, rol de mare forță, o demonstrație de talent. Excelentă, muzica lui Cornel Țăranu!

Nicolae Mărgineanu tentează epopeea tragicului generalizat al războiului și se înscrie astfel într-o modalitate evident diferită de ale lui Dan Pița și Mircea Verolui. Indiferent de modul cum apreciem forța expresivă, stilul inconfundabil al fiecăruia și gradul lui de coerență, un element este comun, în aceste „priviri” asupra lumii eroilor lui Agârbiceanu. Este valoarea culturală a celor trei universuri „vizualizate”.

A fost trădată litera marelui povestitor ardelean? Poate. Dar e o trădare creatoare de noi dimensiuni: poemul tragic al Fefelegăi, balada crîncenă a Toboșarului, epopeea întoarcerii din iadul (exterior și interior) al eroilor. Parafrăzînd pe G. Călinescu, admirăm talentul cineastilor de a face „operă educativă”, absorbînd ideile morale ale literaturii, făcînd „simpatcă virtutea” celei de a șaptea arte.

Mădălina STĂNESCU

Eu și... universul filmului

Mănincă film cu pâine! Imi place expresia. Mi se potrivește. Recunosc. Măninc film cu pâine. Poate de aici și suferințele mele... digestive. Din prea multe emoții. Și încă din fragedă copilărie. Cine crede că filmul mut nu stîrnea nici un ecou „sonic” în sufletul spectatorilor, se înșală.

Nu-mi amintesc cînd am intrat pentru prima oară într-o sală de cinema. În schimb, memoria îmi păstrează nealterate mici amănunte legate de prezența celei de-a șaptea arte în Roman, tîrg de negustori și meșteșugari, de doctori și avocați puși cu toții în slujba „prosperității” plugarilor din satele și comunele megieșe.

Desigur, în Roman mai existau și o fabrică de zahăr și una de... luminări, o moară și o presă de „oloi”. Inșă nu țin minte ca aceste „prezențe industriale” să fi tulburat liniștea patriarhală a tîrgului. În schimb, prezența cinematografului lui Barasch, da, o tulbura. Nici nu vă puteți închipui cu ce anume. Ei bine, cu o nenorocită de sonerie electrică montată în stradă — și nu pe una oarecare, a urbei, ci chiar Strada Mare — și care, cînd prindea să sune, apoi răsuna în tot tîrgul, vestind romașcanilor că el, Barasch, a mai făcut rost de un film.

Și astăzi, cînd aud o sonerie tîrlind ceva mai îndelung... „salivez”, mă pomenesesc brusc în universul cinematografic al copilăriei. Dacă stau bine și mă gîndesc, acest Barasch trebuie să fi fost ori un temerar, ori poate un disperat. Sala lui nu era decît o locuință tip vagon, ca mai toate locuințele de pe Strada Mare — „sectorul comercial”. Întrai în primul „vagon” și dacă îți continuai „aventura”, nime-reai într-o ogradă, iar de acolo într-o altă stradă. Barasch se imprumutase cu bani de la nu știu care bancă, transformase „vagoanele” într-un cinema, dotîndu-l cu scaune, cu o cabină de proiecție și un ecran, de fapt o pinză înădîtită din bucăți ascunzînd o ușă. De pian, nici pomeneală.

Toate acestea se petreceau în anii '28—'30... De aceea îmi pare că Barasch trebuie să fi fost un om de afaceri temerar.

Să revin înșă la faimoasa sonerie. Cînd o auzeam zbîrnînd, nu-mi mai ațiam locul. „Barasch a adus un film!” Și făceam pe dracu-n patru să-i văd. Singur sau însoțit de părinți. Nu mă teme-am de întunericul care se prăvălea peste noi apăsător. Momentul ăsta unic, de trecere de la realitate la irealitate universului de pe ecran, mă găsea mai întotdeauna cu fața spre cele două pătratele luminate ale cabinei de proiecție: dintr-una din ele iz-

„Pe mulți
cinești români
i-am auzit spunînd:
— Dar dumneata
H. Z.,
scrii foarte
cinematografic!
Măgulitoare
cuvinte!”

bucnea deodată acea rază de lumină ce fixa pe pinză, preț de cîteva minute, un dreptunghi-spațiu de acțiune al filmului... Acolo, după ce aparatul se încingea, răsăreau ca prin minune eroii mei preferați — Pat și Patașon — ținîndu-se de mină. Veneau de undeva din adîncul sălii, pentru a nu ajunge să coboare niciodată în întunericul sălii. Pat — înalt, suplu, îmbrăcat într-un costum strîmt și scurt, cu o mustată menită să-i mascheze inocența. Patașon — scund, rotofei, clipind des din pleoape, parcă a sfîcîlune...

Aș minți dacă m-aș apuca să consemnez aici filme și actori din perioada filmului mut. Vă asigur că am văzut multe filme, înșă cele cu Pat și Patașon mi-au rămas de-a pururi în memorie.

Uneori, Barasch întregea bucuria vizionării, introducînd în sală un scripcar. Muzicantul cînta ce-i trecea prin cap, urmărind și el acțiunea de pe ecran. Aventura cinematografică devenea astfel și mai fantastică. Al-teori înșă, tot patronul sălii era cel care ne pedepsea cuimplit. Nu rareori, după cel de-al doilea sau al treilea act, întrerupea vizionarea, aprinzînd în sală luminile. Intervenea astfel o pauză în timpul căreia asupra patronului se abăteau blîndele drăcuiele ale romașcanilor. Blînde, căci stratagema „cineastului” fusese demult dejucată. Filmele i se expediau de la București contra ramburs, dar marele „om de afaceri” nu dispunea întotdeauna de bani să ridice de la gară toată pelicula. Și atunci omul aconta două acte, le ridica, vestea filmul, vindea

bilete și cu banii adunați se repezea la gară cu o trăsură, să ridice celelalte acte...

Uneori, romașcanii din sală, după o lungă așteptare, înțelegeau că Barasch n-a prea făcut rost de banii necesari achitării rambursului și că, un timp, nu va mai fi văzut.

Barasch nu s-a îmbogățit așa cum, probabil, spera. A falimentat în spiritul epocii: într-o noapte, în cabina de proiecție a izbucnit un incendiu.

În anii copilăriei, prezența operatorului în cabina de proiecție mi se părea a fi factorul decisiv în împlinirea artei cinematografice. De aceea, în jocurile mele, mă vedeam operator. Am pus chiar la punct, dintr-o cutie de carton, un ingenios aparat de proiecție. Făcusem rost de un „film”, apoi de o „sală”, în întunericul unei camări pentru lemne. Pentru a-mi prezenta invenția, mai aveam nevoie de cel puțin un spectator. L-am găsit. Spectatorul — o fetiță de vîrsta mea, pe nume Cocuța, a acceptat invitația. S-a așezat cuminte pe un butuc, fixîndu-și ochii pe „ecran”, iar eu cu „invenția” mea, m-am fixat chiar în spatele ei și i-am dat drumu... Cum „aparatul” era „conectat” la flacăra unei luminări, de emoție, am apropiat-o prea mult de peliculă: experimentul s-a transformat fulgerător într-o pâlălaie și numai printr-o minune părul iubitei mele a scăpat nevătămat... În schimb, s-a mistuit în fiăcări brevetul unui mare inventator.

Filmul sonor m-a prins tot în Ro-

Cînd vorbele sînt inutile
(Constantin Diplan, în unicul
film — deocamdată — cu un
scenariu de Haralamb Zîncă)



man, dar nu la Barasch, ci la modernul cinematograful al lui Cobzaru. Creg că aveam pe atunci opt sau nouă ani. Un om cu bani și inițiativă transformase sala de bal a unui hotel cu două sau trei etaje de pe Strada Mare într-una de cinema. Primul film? **Sony-Boy** cu Al. Johnson. L-am urmărit fascinat, cu gura căscată. Totuși, nu filmul sonor ca atare m-a uluit și impresionat, ci faptul că într-un timp relativ scurt mai toți româșanii fredonau melodia ce ieșea din peliculă ca dintr-o placă de patefon și încercau chiar să imite gesturile memorabile ale cântăreț american. Cel de-al doilea film sonor, bine stratificat în memoria mea, povestea destinul tragic al unui aviator care iubea cu patimă o frumoasă pe numele de Jeanine. Film de dragoste, de război, cu lupte aeriene ce-ți tăiau răsuflarea. De reținut că și filmul ăsta a lăsat în urmă o melodie fredonată multă vreme de româșani. Cine oare o fi născocit cuvintele cîntecului: „Jeanine, Jeanine, pe ce drum apuci?” Melodia era duioasă, pe potriva moldovenilor sentimentali.

Al treilea film sonor văzut în copilărie a fost cel care mi-a „dăruit” și prima noapte de coșmar. Iată, pînă și titlul îl țin minte — **Spectrul verde**. Film de groază, conceput exclusiv pe efectul unor sunete menite să-i înspăimînte pe spectatori. Închipuiți-vă o fantomă cu un picior... de lemn! Și care fantomă se desprindea din bezna — normal — a unui castel, pentru a urca o scară... N-o vedeai — cum să vezi o fantomă?! — dar tu, cel din sală, ca și tinăra locatară a castelului, azeai călcătura piciorului de lemn pe fiecare treaptă. Bocănitul înspăimîntător venea de departe, urca o scară în spirală, apropiindu-se primejdios de mult de tine, dar, mai ales, de dormitorul castelanelor.

Tot la cinema Cobzaru am văzut antologica peliculă românească **Războiul de Independență** într-o copie sonorizată. Nu singur, ci împreună, cu sora. Cîntecul trompetei ridicându-l pe dorobanți la asaltul redutelor otomane a devenit apoi leit-motivul jocurilor noastre „de-a asaltul”.

Nu cunosc cauzele datorită cărora

imediat după război, cinematograful Cobzaru, ca și clădirea hotelului care-l găzduia, au căzut pradă unui mistru sinistru. Nu eram la fața... focului. Între timp, devenisem bucureștean...

De la vîrsta de zece ani — poftim, dau și în scris! — am început de-a-adevăratele să mînc „film cu plîne”. Nici nu se putea altfel, nimerisem în vestita Fundătură Făurari (ediliile prezentului au „desfundat-o”, dar încă n-au demolat-o, deși s-ar cuveni), situată între Calea Văcărești și Calea Ducești. Printre primele mele descoperiri bucureștene, la loc de frunte se situează cinematografele. Mi-au „încercuit” copilăria, atît cît mai rămăsese din ea, nu exagerez. Nici nu se putea altfel, cum ieșeam din Fundătură, mă împiedicam de cite un cinema. Peste drum — sala „Rex”, la dreapta — cinema „Edison”, cu grădina, unde juca o trupă de revistă (puțini înși din mahala știau cine a fost Edison). La stînga, pe Ducești în sus, chiar la „Pompă”, o altă sală: „Lucifer” (denumiri elevate pentru un univers uman atît de pestrî, dar pitoresc). Uneori, în preajmă, își deschidea porțile grădina „Aurora”, cu o scenă care cînd devenea ring de box, cînd regatul vremelnic al unei trupe evreiești de teatru.

La o distanță relativ mică, pe Văcărești, între strada col. Orero și Calea Călărăși, se aflau cinematografele cu grădini de vară „Izbînda”, „Gloria” și „Tomis”, foarte aproape unul de celălalt, în concurență chiar.

Pe vremea aceea, nu știu prin ce miracol economic, unele cinematografe dădeau chiar și două filme. Întrai în sală la orice oră și rămîneai cît voiai, spre bucuria îndrăgostiților și a vagabonzilor. Plasatorii sau plasatoarele cu lanterne au apărut și în cinematografele de la periferie, dar mai cîte sîfîșit deceniului patru.

Așadar, filmul sonor și vorbitor, în stadiul său evoluat, m-a găsit... cu **Buletin de București**. Am văzut, între anii 1933—40, tot ce se putea vedea pe ecrane — prost, bun sau foarte bun. Vorbeam despre stelele cinematografiei universale așa cum vorbeam despre colegii mei de clasă sau de

joacă. Cinematograful devenise, fără să-mi dau seama, o prelungire firească a existenței mele. O, ce bine i-a prins adolescentului H. Z. întunericul sălilor de cinema!

Călătorind în universul cinematografiei, nu am ajuns, în perioada aceea, la anumite preferințe artistice. Aș dori însă, prin mijlocirea acestor modeste consemnări, să ajut la dislocarea unei anumite prejudecăți privitoare la cinematografele de periferie sau de mahala ce s-au sedimentat cu timpul. Patronii cinematografelor, mai mult comercianți decît oameni de cultură, își prezentau marfa de-a valma, dar filmele devenite, între timp, antologice, nu lipseau niciodată de pe ecranele sălilor lor... Nu la „Trianon” sau „Aro”, ci la „Rex” sau la „Izbînda” am văzut filme cu Greta Garbo, Marlene Dietrich, Louise Rainer, Katharine Hepburn, Merle Oberon sau cu Spencer Tracy, Charles Laughton, Paul Muni, Harri Baur, Jean Gabin. Aș putea cita în continuare mari actori în nemuritoare pelicule, mă opresc însă aici. Filmul, cel mai la îndemînă divertisment, egal pentru toți spectatorii, dar nu și invers, era prezent în viața tuturor cartierelor, exercitîndu-și pe căi estetice sau mai puțin estetice înrîurirea sa socială.

Mie, fire în general molcomă, cinematografia mi-a inoculat pentru tot restul vieții un ritm modern de existență și lucru. Cu acest ritm am intrat în creația literară și îmi place să cred că barem acest ritm se face simțit în paginile cărților mele, dacă nu altceva...

Pe mulți cinești români i-am auzit spunînd: „Dar dumneata, H.Z., scrii foarte cinematografic! Măgulitoare cuvinte”. Totuși, pînă în prezent, doar un singur regizor a trecut de la vorbă la faptă: Nicolae Mărgineanu cu sa remarcabilă peliculă **Omul în Ioden**, și-i sînt recunoscător.

— „Dar dumneata, H.Z., scrii foarte cinematografic!”

„Ei, cum să nu scriu, dacă o viață de om am tot mîncat film cu plîne!”

Haralamb ZINĂ

Un roman (*Moartea vine pe bandă de magnetofon*) devenit film (*Un om în Ioden*), cu George Constantin și Tănase Căzimir

O femeie frumoasă — personaj obligatoriu într-un poli-cier? (Florina Luican în filmul regizat de Nicolae Mărgineanu)



Scriitorii români, critici de film

**Un colocvii nervos
despre o primă ecranizare
din Sadoveanu:
Venea o moară pe Siret**

Încă de la începuturi, prezența scriitorilor în peisajul criticii cinematografice românești nu este o raritate. Dimpotrivă. Dar, în calitate de cronicar cinematografic, scriitorul preferă de cele mai multe ori să-și aleagă ca obiect de analiză realizarea excepțională, acea operă care să-i ofere, prin valoarea sa, libertatea asociațiilor, libertatea de mișcare în lumea ideilor.

**Între „probleme”, sentimente și
deziluzii**

Atunci când scrie despre filmul românesc, scriitorul preferă articolul „de problemă”, cel în care accentul cade nu atât pe analiza aplicată a operei filmice, cât pe necesitatea obiectivă de a crea în România „filme românești bune, capabile — cum spunea **Mihail Sebastian** — să slujească țara și spiritul nostru, la noi și în întreaga lume”.¹

Cronici propriu-zise ale filmelor românești semnate de scriitorii noștri întâlnim destul de rar și explicația pare că ne-o dă cel pe care-l putem considera ca părinte al criticii cinematografice românești, **Mihail Sorbul**, când scria în 1913: „Am primit filmele românești cu acel coeficient sentimental care, înviat în noi, ne-a făcut să le admirăm oricâte defecte ar

avea; totuși noi socotim că mai presus de inimă, în materie de artă sînt cerințele estetice (...) este realizarea acestor intenții”.²

Nu va lipsi, deci, uneori, judecata critică severă. De pildă, cînd cinematograful românesc — sau cel „mai mult sau mai puțin românesc”, cum numea un critic domeniul hibrid al co-producției — înregistra prima ecranizare a unei opere sadoveniene: **Venea o moară pe Siret**.

Despre condițiile și rezultatul ei, **Emil Botta** scria: „Care cauză acestei placidități care a cuprins istoria noastră cinematografică și care o face să stagneze în veșnic aceleași ape desuete, să fie o întrebare ce se refuză logicilor, destinată să rămînă fără răspuns, pentru că, se spune, s-a încercat totul: remedii, soluții presupus salvatoare au fost epuizate... Cu rare excepții, producția noastră a înregistrat absolute și grave căderi... În urma deplorabilului rezultat al acestui prea lung examen în fața opiniei publice, am apelat atunci la luminile și priceperea unui străin căruia i s-a dat în mină un roman bogat, greu de viață: **Venea o moară pe Siret**. Și ochilor noștri uimiți li s-a înfățișat o viziune de coșmar, landele dezolante ale Bărăganului, țărani barbari și hirsuți, moravuri ciudate, procesiuni dansante și ritualuri magice ca-n Congo african. A fost cartea noastră de vizită pentru Europa”.³

„Limita de jos a artei”: corectitudinea și estetica „plezirismului”

Vehemenței lui Botta, izvorită în

primul rînd din reacția la condiția generală a filmului românesc, **Camil Petrescu** și **Constantin Noica** îi opun o poziție mai nuanțată, care are în vedere nivelul general al producției și pieței cinematografice.

„Nu se poate spune că nu s-a discutat cu destulă nervozitate **Venea o moară pe Siret** — scria **Camil Petrescu**, continuînd: S-au subliniat cu vehemență toate lipsurile sale. Adevărul e că, în afară de multiplele sale lipsuri, filmul e un bun film comercial. Dacă intrigă nu e prea legată, înscenarea e întotdeauna vie. Că e prea mult convenționalism? Că opera filmată e străină de cea literară? Dar n-ai văzut ce-au devenit absolut toate romanele și piesele filmate?”⁴

Și, parcă în completare, **Constantin Noica** precizează reperele: „Corectitudinea filmului — adică înălțarea pînă la acea limită de jos a artei, de la care încolo judecățile critice de valoare sînt posibile — ni se pare o calitate excepțională pentru un film românesc. Dacă am avut cuvinte bune de spus, acestea erau în mare parte datorite considerării unei unice calități a filmului, și anume, corectitudinea”.⁵

Mihail Sebastian pune degetul pe rană: „Un film bun sau prost trece și se uită. O problemă de artă rămîne însă și-și caută mai departe soluția. Versiunea cinematografică a romanului domnului Sadoveanu ne slujea doar de pretext pentru a relua în termeni precisi o chestiune relativă nu numai la cinematograful, dar în genere la artă — teatru, artă decorativă, plastică, muzică. În oricare dintre aceste discipline estetice, utilizarea elementului specific românesc s-a făcut pînă azi întâmplător și superficial. Se adunau trăsături de pitoresc rural și se puneau într-o operă de artă, așa cum cineva, întors dintr-o excursie de plăcere, ar îngîmădi într-o cameră diverse obiecte pirogravate. Estetica „souvenir”-ului aș numi această metodă de informație și creație. Ea detașază dintr-o ambianță psihologică și dintr-o realitate socială un element mai băttor la ochi și-l duce ca moștră aiurea. Este o operație frivolă și de colecționar plezrist, o scîlcire a adevărului și a realității de dragul unui frumos de proastă calitate. Aproape toată opera noastră „folcloristă” suferă de această prejudecată a frumosului — noțiune de diletant și preocupare antiartistică. De aceea, pînă astăzi, acest material uman, fără pereche de profund, cald și sincer, nu a fost echilibrat viabil într-o operă de artă cultă, ci a rămas la dispoziția diversilor fotografi amatori, orientați de un Baedeker, într-o existență prin care nu ar izbuti realmente să treacă decît trăind-o”.

**„Domnișoara Nastasia” a lui G.M. Zamfirescu dincolo de
bariera scenică (Dincolo de barieră,
filmul lui Francisc Munteanu
cu Leni Pintea-Homeag)**



Scritorul — un spectator îndurerat

În discuția aceasta despre ecranizarea operei sale, **Sadoveanu** era doar spectator, poate un spectator îndurerat, cum ne lasă să înțelegem o revistă ieșeană. Gîndurile sale despre cinematograful, scrise cu aproape zece ani înaintea ecranizării în cauză, își păstrau și își păstrează actualitatea:

„Observația nuanțată a vieții (...) formează legea de operație a cinematografului“

G. Calinescu, 1932

„Urmînd o evoluție firească, filmul trece la artă și, dovedind prin aceasta un titlu de noblete, acei care-l priveghează au datoria să gonească din domeniul lui tot ce e înșelătorie, minciună și lingusire a joșnicilor instincte omenești!“⁶

¹ „L'Indépendance roumaine“, 13 ian. 1937;
² „Seara“, 10 iul. 1913; ³ „Vremea“, 9 oct. 1930; ⁴ „Omul liber“, 13 dec. 1929; ⁵ „Vremea“, 16 ian. 1930; ⁶ „Însemnări literare“, Iași, 7 dec. 1919.

O contribuție originală la o dezbatere care a pasionat întotdeauna: teatru și cinematograf

„Dacă teatrul e o artă, evident că și cinematograful e o artă. Superioară una celeilalte? Deloc!“ — **Alexandru Davila**“¹... „Cinematograful? O artă pur mecanică, lipsită de spontaneitatea inspirației și de entuziasm creator. În lipsa teatrului însă, tot e mai bine cu cinematograful decît fără el!“ — **N.D. Cocea**“²... „Nu am preferințe de principiu, mă duc și la teatru și la cinematograf cînd îmi face plăcere; se întîmplă să mă pîcălesc și într-o parte și în cealaltă. Sînt unele filme care mi-au lăsat amintiri foarte durabile, ca o carte. Despre nici un spectacol de teatru n-aș putea spune același lucru. Dacă aș fi obligat să aleg, cred că aș inclina spre cinematograful“ — **Mihail Sebastian**“³... „Cinematograful este o mașină, teatrul e viață“ — **Nicolae Iorga**“⁴... „Teatru-cinematograful? Aceeași esență, exprimată prin tehnici diferite“ — **Camil Petrescu**“.

O trasătură de unire

Încă în coloanele primei rubrici de ziar care poartă titlul de cronică cinematografică, în revista „Scena“ din 1910, condusă și redactată de **Liviu Rebreanu** și **Mihail Sorbul**, problema relației teatru-cinematograful este pusă într-o largă perspectivă cultu-

rală: „Saltul de la literatura ușoară care propriu-zis nu e literatură, precum și de la improvizările populare de reprezentațiuni, la scena adevăratului teatru era prea mare, prea acrobatic. Se simțea deci nevoia unei trăsuri de unire, o punte pe care cinematograful o îndeplinește“ — notează revista.⁵

Ideea aceasta a spectacolului cinematografic ca o școală a spectatorului este ulterior dezvoltată printre alții

spectacole de cinema quasi-teatrale“.⁶

Solidari împotriva mediocrității

Din perspectiva timpului, realizăm mai bine că scriitorii ce propovăduiau la un moment dat „moartea teatrului“ se refereau în fond la cu totul altceva. Iată două exemple: **Tudor Arghezi** și **Camil Petrescu**.

„Cîce s-ar scrie pentru întîrzierea teatrului pe scenă și împotriva filmului devastator, teatrul a murit incontestabil“, scrie Arghezi; „povara actorilor fără talent și teroarea mediocrităților costumate s-a isprăvit“⁹. „În veacul trecut, orice spectacol de teatru, chiar cel mediocru, își avea masele cu el. Azi numai spectacolele de artă mai atrag. Teatrul a pierdut beneficiul „mijlociei“, ca să zicem așa, al masei flotante. Cu alte cuvinte, din punct de vedere comercial, nu mai prezintă aceeași siguranță ca înaltele. Teatrul bun, dal Teatrul mediocru, care era înainte teatrul normal, nu! Dar va fi oare definitivă această victorie a cinematografului?“¹⁰ se întreba în 1937 **Camil Petrescu**, presimțind parcă acea criză a cinematografului din deceniul al șaselea, în confruntarea sa cu televiziunea.

Retorica — un teren străin

La definirea specificului cinematografic în raport cu cel teatral, contribuția lui **George Călinescu** ni se pare de primă importanță. „Eroarea — celor mai mulți — scria el, e a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă. Caracterul

„Velerim și Veler Doamne“ de V.I. Popa în variantă cinematografică *Oșinda*, filmul lui Sergiu Nicolaescu (cu Ioana Pavelescu și Amza Pellea)



emoției cinematice nu este însă dramatic și a face critica subiectului, a comentării scenelor, a deznodămintului și expresiei retorice este a păși pe un teren străin. Când lumea se va pătrunde de esența poetică și decorativă a cinematografului, se va naște și critica respectivă. Și atunci toți își vor da seama că în film nu e cu puțință ca la operă ca o matroană obeză și în vîrstă să cinte rolul Margaretei sub pretext că are voce admirabilă.¹¹

În spiritul unei asemenea critici cinematografice care delimitează aportul teatral pozitiv de cel dăunător filmului, același **George Călinescu** avansa aprecieri valabile și azi: „Terorizat de tradiția teatrală, filmul francez obosește prin retorica lui; el nu conține nimic din observația nuanțată a vieții care formează legea de operație a cinematografului, ci numai trucuri teatrale și conversațiuni teatrale. Actorii francezi sînt actori de teatru, adică măști abstracte, distinse sau șterse, care poartă tiranic pe fața lor uniformitatea expresiei de culise. Ei pot fi simpatici pe scenă, dar sînt umbre pe ecran, fiindcă în orice haine s-ar îmbrăca, rămîn veșnic actori și prin aceasta străini de realitatea vieții cotidiane.”¹²

¹ „Cinema”, 15 nov. 1925; ² „Rampa”, 15 sept. 1933; ³ „Rampa”, 30 nov. 1937; ⁴ „Vre-
mea”, 8 mai 1937; ⁵ „Teatru”, nr. 6/1957;
⁶ „Scena”, nr. 1/1910; ⁷ „Cinema”, 15 mai
1926; ⁸ „Vre-
mea”, apr. 1941; ⁹ „Cinema”, 9
aug. 1931; ¹⁰ „Facia”, 15 oct. 1937; ¹¹ „Ro-
mânia literară”, 2 apr. 1932; ¹² „România li-
terară”, 23 apr. 1932.

Cel mai omagiat de condeiul scriitorilor noștri, dintre titanii ecranului: Chaplin

„Fenomenul e ca o excrescență în
aspectul unui moment social. Chaplin
însă nu e un fenomen, e un geniu (...)
acest Molière al cinematografului nu
e un fenomen, ci o rezultantă a tim-
purilor noastre”, scria **Camil Petrescu**,
încercînd să situeze astfel creația

chapliniană în ansamblul valorilor
epocii moderne.

Camil compară filmele lui Chaplin
cu opera lui Anatole France, Geo
Bogza, cu cea a lui Cervantes². Căli-
nescu găsește la Chaplin apropieri cu
„commedia dell'arte”³, Mihail Sebas-
tian — cu eseistica lui Samuel
Butler⁴...

Poate nici unul dintre titanii cine-
matografului n-a fost în egală măsură
omagiat de condeii scriitorilor
noștri, ca Chaplin. Nu este aici doar
un firesc răspuns la marele succes de
public pe care l-au avut întotdeauna
în România filmele sale. Scriind inflă-
cărâte rânduri despre arta lui, Ion Că-
lugăru⁵ și **Gib Mihăescu**⁶, **Felix Ader-
ca**⁷, **M. Sebastian** și **Camil Petrescu**,
găseau totodată prilejul cel mai nime-
rit să desfășoare o pledoarie pentru
cinematograf în genere, pentru „a
șaptea artă”, în numele celor mai
adevărate valori ale acestora.

„A avea suflet de stînga”

O antologie a textelor românești
despre Chaplin — în care, evident, un
loc important l-ar ocupa, alături de
cele datorate scriitorilor, textele criti-
cilor cinematografici profesioniști —
s-ar dovedi neserdat de interesante.
Și nu doar prin amploare și varietate
de ton sau unghiuri de vedere. Acui-
tatea judecăților critice românești
despre creația chapliniană ar marca
încă odată nivelul superior al gândirii
estetice și critice românești, contribu-
ția sa originală la patrimoniul general
al valorilor din acest domeniu.

Ca introducere la o asemenea posi-
bilă antologie, nimic nu mi se pare
mai potrivit decît rîndurile pe care le
scria în 1931, despre Chaplin și des-
pre criticii săi, **D.I. Suchianu**: „Există
o latură oarecum socială a problemei
Charlot; mi-am dat seama că pentru a
gusta pe acest artist trebuie să faci
parte dintr-o anumite familie morală.
Aș spune, simplificînd foarte mult,
trebuie să fii democrat; sau dacă pre-
ferai: să ai suflet de stînga; să crezi
în frumusețea libertății în societate, în
frumusețea aceluia fenomen istoric re-
cent care este individualitatea puter-
nică și anonimă. Să poți avea un sen-

timent de admirație și respect pentru
tot ce e personalitate sinceră și spon-
tană, indiferent de locul și rangul pe
care-l ocupă în ierarhia societății (...)
Să crezi tare că pînă acum nu s-a in-
ventat în istorie nimic moralmente
mai frumos, ca proletariatul!”⁸

¹ „Facia”, 5 nov. 1932; „Universul literar”, 4
martie 1928; ² „Integral”, oct. 1932; ³ „Ade-
vărul literar și artistic”, 15 nov. 1936;
⁴ „Rampa”, 16 martie 1936; ⁵ „Cuvîntul”, 28
aug. 1928; ⁶ „Politica”, 4 mart. 1926; ⁷ „In-
tegral”, nov. 1925; Charlot, ed. Vre-
mea, 1932; ⁸ „Calendarul”, 5 febr., 5 martie 1933;
⁹ „Cinema”, 16 aug. 27 sept. 1931.

Polemica împotriva „fabricii de iluzii”, pledoarie pentru cinematograful social al viitorului

Există o întreagă literatură a „uzinel
de basme”, a „fabricii de vise”, a „fa-
briicii de iluzii”; o întreagă literatură
despre fenomenul pe care **Tudor Ar-
gezei** îl definea ca o „himeră ce-și
trage identitatea complexă și ubi-
cuitatea din simpla copie, din combina-
ția dintre negativ și pozitiv, din albiile
cu reactieve laboratorului casei de
filme”¹. În optica acestei false litera-
turi, realitatea socială și arta sînt
opuse, artistul devine iluzionistul, ma-
gul care smulge consumatorul de
artă, spectatorul, din lumea dură a
realității cotidiane.

Plecarea din raiul artificial

Apărută mai ales în epoca începu-
turilor cinematografului și ale gândirii
despre film, în acea epocă în care „a
șaptea artă” dorea să se afirme ca
atare, această eseistică ocazională
dedicată „iluziei cinematografice” nu
trebuie însă înțeleasă totdeauna ca o
pledoarie pentru scoaterea cinema-
tografului în afara forței copecitoare a
realității. Sub titlu: „Tiranii realității
în palatul vrăjii al cinematografului”
romancierul **D.V. Barneschi** scria în
1931: „După ce s-au cheltuit saci de
aur, după ce s-au istovit puterile unor

Mihail Sebastian, un dramaturg de trei ori ecranizat pînă în

Steaua fără nume
cu Marina Vlady și Claude Rich

Afacerea Protar
cu Ion Fintescu și Ion Iancovescu



„Utilizarea elementului specific românesc s-a făcut pînă azi întîmplător și superficial“

Mihail Sebastian, 1925

minuni ca Greta Garbo, după ce un regizor savant și artist ne-a ridicat clipă de clipă pînă într-un rai artificial, cînd ni se dau cîteva minute ca să ne întregim iluzia cu imaginația și simțurile noastre stimulate, sîntem aruncați brusc de pe înălțimi în morcila realității.²

Mecanismul complex al iluziei cinematografice compensatoare, magia imaginii animate, dar și rădăcinile economice și de clasă ale negocîturii cu iluzii, practicat în limitele unui cinematograf comercial și de diverssiune, au făcut obiectul studiului sociologilor și psihologilor, al criticilor și istoricilor filmului, abia în momentul în care însuși cinematograful intra într-o nouă etapă a evoluției sale.

Definind-o, poetul și publicistul comunist Ștefan Roll (Gheorghe Dinu) scria în „Era nouă”: „Cinematograful începe să fie ceea ce evoluția societății umane îl destinează: artă a maselor, factor cultural, expresie nouă și inedită a progresului tehnic pe care efortul omenesc, inteligența generațiilor actuale l-au realizat. Istoric, filmul aparține colectivităților, maselor largi. El este o artă a lor.”³

Ursitoarele bune și ursitoarele rele

În această nouă perspectivă, în care adevărata artă cinematografică presupune, așa cum notează cronicarul epocii, „rădăcini adînci în viața socială...”, „o evocare impresionantă, puternică, zguduitoare, genială a rea-

lității”⁴, în această nouă perspectivă, critica cinematografică românească își însușește tot mai mult criteriul adecvării la realitatea socială a timpului; ea respinge filmul lipsit de vitalitate, acele „opere siropoase, comedioare de calambur, reviste de mare montare cu girls-uri apelpisite și melodii fredonabile, melodrame plîngărețe ori tenebroase, filme de crimă, mister, groază și opulentă imbecilitate”⁵ ce populează ecranele românești prin decenile al treilea și al patrulea.

În aceeași perspectivă, a legăturii cu realitatea socială, este văzut și viitorul filmului românesc, al adevăratului film românesc, care „eliberîndu-se de concepțiile de artă aurită, dante-lată și mătăsoasă (...) va realiza o călătorie nu fotografică și superficială de-a lungul țării, ci una dinamică, de introspecție a sufletului și peisajului românesc.”⁶

„Ursitoare” la leagănul filmului românesc, scriitorii noștri nu uitau însă să adauge la îndemnul lor făcut cinemastului, de a aborda ferm realitatea socială, corective cu valoare de permanență, la care nu arareori sîntem chemați să meditam. Scria astfel Emil Isac, acum mai bine de o jumătate de veac: „Firește însă că în acțiunile noastre cinematografice va trebui să stîrpească de la început amestecul diletanților, al nepricepuților și mai ales al ariviștilor. Tot așa cum m-aș feri să mă supun operației unui medic medicur, operațiile cinematografului nostru să le facă adevărații profesioniști, care cunosc arta și sînt ei înșiși adevărați oameni de artă și cultură.”⁷

Momentul de blasfemie

Cînd maculatura invadează ecranul, gonind spectatorul din sălile de cinema, cînd obosit de atîta bunăvoință și inventivitate în a descoperi sau a născoci ceva de reținut, măcar o idee, o idee cit de mică, un actor, o imagine, o replică interesantă, deci cînd scriitorul iubitor de cinema ajunge să jure că nu va mai scrie un rînd despre cinema, atunci se creează momentul de blasfemie; atunci cinematograful este blestemat „în general”...

„Acest individ suspect... această artă de periferie intelectuală... această artă bastardă”, se indignează **Minulescu** — „o artă de vară, odată cu care încetează adevărata artă”, adaugă **Eugen Lovinescu**.⁸

Alteori, cinematograful este „blestemat” pentru că este iubit; i se neagă în speță calitățile, cu credința că totuși — așa cum spunea **Alexandru Philippide** — „adeverata artă cinematografică există”⁹, iar scriitorul cinefil crede în ea, crede în posibilitatea ca ea să însemne tot mai mult, cinematograful viitorului...

Și totuși realitățile sînt realități: ele dau de gîndit scriitorului-spectator, îl obligă să constate: „După imensa popularitate a cinematografului, s-ar părea într-adevăr că arta a ajuns o necesitate cotidiană. Numai cînd încerci să reții ceva din «avalanșa de artă» ce se vinde permanent în zeci de mii de role pe suprafața globului, numai atunci îți dai seama cit de puțină artă oferă cinematograful, și cit de multă maculatură”, notează **Liviu Rebreanu**.¹⁰ Dar încă din 1913, cu o admirabilă intuiție, **Macedonski** sesiza viciile acelei optici, care, pornind de la constatarea că exista o maculatură cinematografică, neagă global filmului dreptul la existență ca artă: „Sînt prin urmare, scria el, și în literatură, precum sînt de altfel și în cinematografie, filme și filmi, literatură și literatură (...) Filmul cel frumos e mai mult decît literatura, deoarece e lumină, formă, culoare, zîmbet, ris, lacrimă, în scurt, viață... Filmi, da! Numai să scînteieze, să miște, să trăiască!”¹²

Pledînd pentru formarea „unui spectator de cinematograf educat, care să poată distinge clasicii filmului de romantici, precursorii de elevi, stilul de procedeu, originalitatea de pastîșă, emoția de truc” și precizînd că o asemenea educație „cere timp, răbdare, respect pentru nuanțe și oroare de improvizare”¹³, **Mihail Sebastian** avea în vedere tocmai necesitatea creării aceluia factor activ — conștiința cinematografică a spectatorului — singura capabilă, în cunoștință de cauză, să delimiteze ferm zona de existență a artei autentice de cea a maculaturii. La formarea acestei conștiințe cinematografice, contribuția publicistică a scriitorilor noștri a fost și rămîne un factor de o deosebită importanță.

1) „Cinema”, nr. 178/1931; 2) „Cinema”, nr. 167/1931; 3) 1 febr. 1936; 4) „Frontul”, 22 ian. 1933; 5) „Vremea”, 3 febr. 1935; 6) „Contemporanul”, nr. 101/1935; 7) „Cinema”, nr. 139/1930; 8) „Filmul”, 21 martie 1925; 9) „Sburătorul”, 31 mai 1919; 10) „Cinema”, 8 nov. 1931; 11) „Cinema”, 16 iulie 1930; 12) „Universul”, 2 dec. 1913; 13) „Rampa”, 28 ian. 1935.

B.T. RÎPEANU

Al patrulea stol, după „Jocul de-a vacanța” cu Violeta Andrei și Nicolae Iliescu



mari scriitori
ai lumii
în cetatea
filmului

În aura mitului: *Eneida*

Cerneala de lumină

Vechi de aproape 90 de ani, relația dintre scriitori și cinematograful se vedește a fi un fenomen atât de complex și de viu, delicat și tumultuos, fericit și crîncen, încît își poate pe drept revendica spațiul unui amplu capitol într-o posibilă istorie a culturii mondiale.

Stîrnind reacții extreme, de la exaltare la un profund dispreț, cinematograful a avut darul să-l tulbure îndeosebi pe ei, scriitorii, care nu bănuiau că în foarte scurtă vreme îl vor cădea în mreje. De cîteva din cele mai edificatoare asemenea „căderi” — mai întotdeauna de bună voie — ne vom ocupa în cele ce urmează.

Dragoste de la prima vedere...

...mai bine zis, de la primele „vederi” cinematografice, cînd oamenii

**De la Tolstoi
la Faulkner,
de la Brecht
la Malraux
și Robbe-Grillet, și
Șukșin, și Pasolini,
scriitorii secolului
au devenit
cetățeni ai țării
de celuloid**

de litere s-au împărțit în două: pro și contra filmului. Nu-l vom arăta aici cu degetul pe cei care i-au întors spatele, categorisindu-l drept o artă de bilci. Ar fi un lucru prea comod, acum cînd istoria i-a infirmat. Balanța trăgea însă, oricum, înspre ceilalți, partizanii cinematografului.

În 1896, la apariția noutății în Rusia, Lev Tolstoi avea 68 de ani și totuși: „Știi, mă tot gîndesc la cinematograful. Și noaptea mă trezesc și mă gîndesc. M-am hotărît să scriu pentru cinematograful” — mărturisea el lui Leonid Andreev, la rîndul său un entuziast al filmului. Titanul romanului rusesc nu avea să-și împlinească gîndul; el s-a lăsat în schimb convins de mai tînărul său prieten să fie filmat, și așa se face că astăzi există, în arhivele cinematografice, un document emoționant, intitulat simplu *Tolstoi la lasnala Pollena*.

Odată cu începutul secolului XX, sălile de cinema proliferază. În 1911, la Petersburg de pildă, numai pe strada Oflerskaia, unde locuia Alexandr Blok, erau trei. „Seara-cinematograf” devine un leit-motiv în jurnalul intim al poetului, unde își fac loc și comentarii ironice la adresa unor personaje predilecte ale filmelor vremii — „nobilul baron” sau „misteriosul X”. Treptat (binecuvântate jurnale, inestimabile surse pentru istoricul de azi), Blok reflectează tot mai serios asupra celor văzute pe ecrane, analizează jocul actorilor, subliniind ce trăsături ale talentului pot fi mai bine puse în valoare de teatru sau de cinema...

Tot dintr-un jurnal de poet, de data asta din anii 20, spicuim: „De obicei noi eram de acord asupra oricărui lucru, dar niciodată când venea vorba despre cinematograful; nicicând nu se stîrneau asemenea interminabile discuții precum cele apropo de filme”. Cel ce scria aceste rânduri era Paul Eluard; pluralul „noi” erau suprarealiștii. Alături de Eluard, Aragon, Breton și întreaga avangardă literară a epocii salutau cu entuziasm acele producții pe care să se cristaliceze în marile genuri populare: comedia burlescă, filmul de aventuri, serialul mut — și mai mult, interveneau vehement în bătaia iscată de *Virsa de aur* al lui Buñuel.

Ceea ce este impresionant în desfășurarea acestor mărturii de dragoste este faptul că, încă de la început, sentimentul a fost dublat de luciditate. Apreciindu-i capacitatea de luminare a maselor, Lev Tolstoi îi reproșa cinematografului caracterul său teatral și neverosimilul în care se scălda. Considerându-l ca o artă democratică, sănătoasă, integră, profundă, o artă pentru toți, Blok acuza

prostia și comercialitatea ce îi frîna evoluția artistică. (Probabil că asemenea elemente nedorite avea în vedere și Montherlant, cînd peste ani avea să declare că, deși ar fi putut să fie un nemaipomenit mijloc de educație, „cinematograful este unul din marile factori de abrutizare din secolul XX”.)

Cineăștii cîntăci de poeți

Admirația scriitorilor față de film a îmbrăcat treptat alte forme, destinate de data aceasta tiparului. Lui Charles Chaplin îndeosebi, mai precis lui Charlot, i s-au dedicat în decursul anilor poeme — de către Vladimir Maiakovski, Umberto Saba, Rafael Alberti, Carlos Drummond de Andrade, inspirate de semnificația socială a personajului; la fel și fraților Marx: în versurile lui Arthur Lundquist se află cea mai pertinentă analiză — poate tocmai pentru că prin mijloacele poeziei — a virulenței umorului celor trei frați; idoli ai unor perioade istorice diferite — ca Valentino și James Dean — au fost imortalizați de inspirația și atît de cinematografica proză a lui Dos Passos, în timp ce Simone de Beauvoir descifrează mitul Brigitte Bardot cu tonul detașat al unui proces verbal; Ernest Hemingway și Norman Mailer au avut curajul să scrie despre ființa umană și adevărata îndărătură strălucirii orbitoare a steler; despre omul Marlene Dietrich și omul Marilyn Monroe.

Dar cu gîndul la cinematograful, scriitorii scriu și altfel, mă refer la aceia care îi înțeleg marile probleme, rămase aceleași de la apariție și pînă mai ieri: definirea sa ca artă (și prin asta, a naturii sale), diferențierea sa de teatru, raporturile sale cu literatura. În Franța anilor 20, revistele literare fac loc unor scrisori referitoare

la film (semnate printre alții de Tristan Bernard și Claude Farrère), întreprind anchete pe tema „literale, gîndirea modernă și cinematograful” sau scot numere speciale dedicate acestui subiect. Scrieri de Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan apar în volum, și din toate aceste exemple se înțelege faptul că în patria fraților Lumières filmul devenea o componentă a vieții culturale. Cu atît mai curajoase ne par intervențiile izolate, formulate mult mai înainte pe alte meridiane, unde nu se putea vorbi de unanimitate.

Karel Čapek a înțeles poate cel mai bine specificul noii arte: „Filmul nu trebuie să fie un surrogat de literatură și nici pe jumătate teatru, ci o sferă cinematografică pură și absolută” — declara el încă din 1910. În 1915, poetul american Vachel Lindsay, el însuși om de spectacol, dedica un foarte serios studiu — „Arta imaginilor mișcătoare” — tocmai definirii specificului cinematografic, stabilind între film și teatru nu mai puțin de 30 de deosebiri. În același timp, în Rusia, tinărul Maiakovski scria bătaioase articole în favoarea „artei viitorului” („inovatoarea literaturii”, „promotoarea mișcării” etc.), negăsindu-i cinematografului decît un singur defect: „Întreprinzătorii vicleni îl duc de mină pe străzi și fac bani din tulburarea sufletelor cu subiecte lacrimogene”...

Dar, să nu uităm că odată cu arta apare ca un corolar critica. În cazul nostru, critica de film.

„Aseară am fost în Regatul Umbrelor...”

Așa începe unul din primele comentarii reportericești al unei proiec-

Inepuizabila „comedie umană”: Cei din Mogador, film inspirat din literatura lui Balzac. Cu Brigitte Fossey și Paul Barge



ții cinematografice, semnat de un scriitor. Data: 4 iulie 1896. Locul: Nijni Novgorod. Autorul: Maxim Gorki. În acea seară memorabilă avusesse loc în orașul de pe Volga prezentarea primului program Lumière. „Impresia extraordinară ce ți-o lasă este atât de unică și de complexă, încât mă îndoiesc ca aș fi în stare să o redau în toate nuanțele ei. Încerc totuși să o descriu în linii mari”. Desi pare șocat de cenușiul imaginilor ce se perindă pe pînă și de muțenia lor absolută, Gorki intuiește din această primă seară durabilitatea noii forme de înfățișare a realității vii și se teme pentru ea, de o probabilă folosire în scopuri comerciale ieftine, de cădere-a sa în vulgar și prost gust.

Și Gorki, și Sandburg, și Desnos au scris întâmplător despre filme. Alții au acceptat însă să „țină” o rubrică permanentă de cinema, cei mai faimoși scriitori-critici de film fiind Jorge Luis Borges (între 1931 și 1944 la revista argentiniană „Sur”), Graham Greene (1935—1940, la „The Spectator”) și Alberto Moravia („La Nuova Europa”, între 1944 și 1946, iar din 1955 în „L'Espresso”). Exigenți, pentru că judecă de la nivelul propriului statut, înțelegând ce trebuie să-i pretindă cinematografului și de ce anume trebuie el apărut, ei și-au formulat pările cu blîndețe sau cu ironie, dar întotdeauna fără echivoc, folosind un limbaj accesibil. Strînse și publicate în volume, aceste cronici sînt un regal pentru mintea și sufletul cinefilului, desigur, dar și pentru cititorul admirator al acestor mari romancieri.

Pagini despre cite un film anume au scris mulți scriitori — feriți, suferinți, oricum uimiți — după ce au văzut o ecranizare a propriilor lor opere. Uneori, nemulțumirile repetate i-au determinat să se „adapteze” ei înșiși. De obicei însă, abandonarea atitudinii pasive de spectator, pentru cea activă, de colaborator la realizarea unui film, s-a produs de bunăvoie

Faimoși scriitori critici de film: Jorge Luis Borges, Graham Greene, Alberto Moravia

și cu voie bună, sub efectul de „cădere în mreje”, mai înainte pomenit.

„Magnific Kinemo”!

Exclamația îi aparține lui Leonid Andreev și caracterizează perfect starea de spirit a scriitorului. Important însă este faptul că, în plină perioadă de neîncredere în natura artistică a cinematografului — de la regizorii de teatru și pînă la țar — Andreev acceptă propunerea tinărului Protazanov ca să întreprindă el însuși adaptarea pentru ecran a popularei sale piese „Anfisa”. Filmul, realizat de Iakov Protazanov în 1912, este dezbărat încă din scenariu de melodramatismul și patologicul dominante în spectacolul scenic, și asta în primul rînd datorită însuși autorului dramei. Imensul succes obținut în Rusia și în străinătate de *Anfisa* cinematografică îi determină pe alți scriitori ruși, ce păstrasera pînă în acea clipă o prudentă rezervă, să se apropie de cinematograful — Kuprin și Amfiteatrov, printre alții.

Nume dintre cele mai ilustre ale literaturii mondiale își încearcă norocul ca dialoghiști și autori de comentarii: memorabile textele scrise pentru Joris Ivens de Bertold Brecht (la *Pămintul noi* și *Cîntecul fluviorilor*) și de Hemingway (la *Pămint spaniol*) sau cele pentru Alain Resnais semnate de Paul

Eluard (la *Guernica*) și Jean Cayrol (la *Noaptea și ceața*), în cuvinte simple, dar pline de miez, ce își combină forța cu cea a imaginilor, realizînd un formidabil impact.

Alții devin scenariști-adaptatori și lucrează ca atare pe textele literare ale altora (mai rar pe propriile lor opere) — Pierre Bost, Vladimir Malakovski, Jean Cocteau, Noel Coward, Lillian Hellman, Arkadi Gaidar, William Faulkner... Odată ajunși la acest ultim nume, am atins, oricît am amînat momentul, un capitol trist al relației dintre scriitori și cinema, intitulat simplu:

Hollywood, Hollywood!

O trăsătură caracteristică a politici marilor producători din cetatea filmului a fost atragerea către scenaristică a celor mai buni scriitori. Devenită, în anii 30, un punct de rivalitate între diferitele firme, această „atragere” se exercita la propriu, oferindu-se perspective bănești și — bineînțeles — gloria. Cedînd unuia sau altuia din aceste argumente, scriitorul se prezenta la Hollywood cu o valiză plină de speranțe (după ce iscălise un contract a cărui parte draconică n-o observase) și se pomenea redus la nivelul de slugă obligată să scrie și mai ales să rescrie, după capriciile producătorului, fie adaptări după operele unor confrăți, fie scene separate, fie dialoguri...

Ignorarea capacității și talentului, umilirea zilnică a celor aduși aici — tocmai pentru a ridica prestigiul pelficulelor — erau lege curentă pe atunci la Hollywood, printre victimele sistemului numărîndu-se Aldous Huxley, Nathanael West, Raymond Chandler, William Faulkner (obligat să abandoneze stilul său cinematografic și să confecționeze scenarii convenționale, fără nimic faulknerian în ele). Tristele mărturii ale absurdului trăit la Hollywood de acești artiști autentici sînt numeroase. O „somma” a lor concen-

De la teatru la film — „cinema impur”? Vizita, după Dürrenmatt, cu Ingrid Bergman

Replica cinematografică a unei piese celebre: *Sechestratul din Altona* (după Sartre) Cu: Robert Wagner și Sophia Loren



trată în cei trei ani petrecuți acolo de Francis Scott Fitzgerald, s-a sublimat în romanul său „Ultimul nabab”.

Printre autorii consacrați la Hollywood ca scenariști mai trebuie menționați Dashiell Hammett (de a cărui literatură se leagă apariția unui nou gen — filmul „negru”, dar care a scris mai mult scenarii originale), Albert Maltz și John Howard Lawson. Implicarea lor în „procesul celor zece” și detenția ce l-a urmat nu intră în vederile acestui panoramic, cauzele răsănătorului scandal neavînd nimic comun cu arta, dar menționarea acestui episod era, credem, obligatorie.

Calitatea prestațiilor scriitoricești la Hollywood fiind mai puțin cunoscută, întrucît este imposibil de fixat în ce proporție scriitorul X este reprezentat în scenariul Y, trebuie amintit că această relație, într-un fel dureroasă, dar altminteri fertilă, ajută cinematograful, cît și literar, avea să influențeze scrisul unora dintre ei. Chiar dacă nu se grăbesc să o declare, precum Gertrude Stein („fac ce face și cinematograful”), mulți din oamenii de literă trecuți prin furcile hollywoodiene adoptă deliberat în opera lor tehnici cinematografice: și John Dos Passos, și Scott Fitzgerald, și James Agee, și Nathanael West.

În afara uzinei de vise...

...pe alte meridiane, unde scenariștii nu erau supuși unui regim de căzarmă, lucrau — bucurîndu-se de respect și pentru această nouă meserie — un Jacques Prévert, aducînd în filmul francez o infuzie de lirism, de ironie și nu rareori de absurd (*O plimbare la țară, Ciudată dramă, Copiii Paradisului*); un Charles Spaak, introducînd în film, ca și Prévert, realismul poetic (*Chermeza eroică, Iluzia cea mare*); un Konstantin Simonov, cunosător subtil al vieții de front, în ale cărui scenarii, după expresia unui istoric, „poezia se înfîlnește cu cine-documentul” (*Mergea soldatul, Dacă îți-e dragă casa ta...*); un Alberto Moravia, dovedindu-se cel mai bun adaptator al romanelor sale (*La Ciocciara, Conformistul*); în sfîrșit, un Harold Pinter, care „vede cinematografic” și își pune și mai bine în valoare predilecția pentru mister (*Servitorul, Accidentul*).

După al doilea război mondial, raporturile scriitor-cinematograf deveniseră, dealtfel, mai complexe. O formă aparte a fenomenului este îmbrăcată de relația nouă, am spune de grup, prin care se produce un fel de transfer de atitudine, aceea față de realitate. Mai precis, este vorba de cele două curente cinematografice care apar spre sfîrșitul anilor 50: britanicul „free cinema” fiind imprevizibilul corolar al literaturii „tinerilor furioși”, după cum „noul val” francez este legat, prin canale secrete, de „noul roman”. Măsura implicațiilor respective nu a fost stabilită încă, prea puțini teoreticieni hazardîndu-se să păsească dincolo de evidentele asemănări de viziune și de stil. Tot insuficient de cercetată este prezența — incontestabilă — a unui spirit faulknierian sau a unui borgesian în producția postbelică de filme.

Lucrurile sînt poate mai limpezi în



„Povestea sufletului” îl pasiona pe Șukșin în primul și în ultimul rînd (scriitorul-actor alături de Lidia Fedoseeva Șukșina, în *Călina roșie*)

Literatura fluviu, sursa filmului fluviu: Serialul TV *Forsythe Saga*, cu Susan Hampshire și Eric Porter



cazul trecerii scriitorilor înșiși îndărătul camerei de luat vederi în ipostaza de regizori.

„Primul și ultimul cuvânt”?

Sigur că, pentru a te așeza pe scaunul de realizator, este necesar... un motiv. Sacha Guitry și Noel Coward au făcut-o din curiozitatea lor insatiazabilă, ce îi împingea să-și încerce puterile în toate compartimentele artei scenice și cinematografice, de la scris până la interpretare. Le-a urmat exemplul Jean Anouilh, cu rezultate mediocre. Motivul ce l-a determinat pe un Marcel Pagnol a fost nemulțumirea față de felul în care era ecranizat. Din 1933 (dealtfel, perioadele de activitate cinematografică ale celor patru dramaturgi aproape se suprapun), el regizează toate adaptările franceze ale pieselor sale, reușind să le păstreze indicibilul farmec populist. José Giovanni a considerat, la rândul său, că-și va adapta mai bine romanele politiste decât au făcut-o regizorii Jean Pierre Melville sau Robert Enrico. A început în 1961 și continuă și azi într-un registru comercial, dar de bună calitate (*Doi oameni în oraș*, *Ultimul domiciliu cunoscut*). Franco Brusati, ziarist și dramaturg, și-a încercat cam tot la vremea aceea norocul în regia de film, n-a stîrnit prea mare interes, la început, pentru a-

uimi brusc în 1974 cu ferocele *Pline și ciocolată*.

Există însă și motive politice pentru care unii scriitori devin regizori. După ce proiectul său de a ecraniza „Condiția umană” în regia lui Serghei Eisenstein a eșuat, André Malraux a realizat în 1939, în ultimele luni ale războiului civil spaniol, filmul *Speranța* — *Sierra de Teruel*, vizualizind sugestiv și uneori chiar emoționant diferitele momente ale cărții scrise în 1937, expresia celor trăite de el însuși pe cînd lupta alături de forțele republicane. Este singura experiență regizorală a lui Malraux, și ecouri i se pot găsi în faimosul său studiu „Schită a unei psihologii a cinematografului”, publicat în 1946. În anii '60 a debutat ca regizor cel ce avea să devină cineastul numărul unu al Africii negre — Sembene Ousmane, mai înainte afirmat ca romancier. Acest fiu al Senegalului înțelege să folosească filmul ca pe o armă în slujba edificării în țara sa a unei vieți bune și drepte pentru toți.

„Sînt de părere că la realizarea filmelor, scriitorul trebuie să aibă primul și ultimul cuvînt. Singura soluție mai bună ar fi formula scriitor-regizor, accentul punîndu-se însă pe primul termen” — spunea acum vreo 30 de ani paradoxalul Orson Welles, iar unele fapte ulterioare par să confirme această ipoteză. Doi reprezentanți de seamă ai noului roman francez care au pășit în cinematografie cu cite un scenariu pentru Alain Resnais: Marguerite Duras — *Hiroshima, dragostea mea* în 1959, Alain Robbe-Grillet — *Anul trecut la Marienbad* în 1961, trec la regie (el — imediat, ea după alte două scenarii), aducînd în film experiența scrisului lor, fără a căuta corespondențe precise între fraze și imagini. Acceptați încetul cu încetul de publicul fidel structurilor narative, pe care ei le sparg, Duras și Robbe-Grillet repun în discuție estetica și teoria cinematografului, la fel ca scriitorii de acum mai bine de jumătate de secol. *La Musica*, *India Song* sau *Camionul* (Duras), *Nemuritoarea*, *Trans-Europe-Express* sau *Edenul* și după (Robbe-Grillet) propun noi formule de exprimare, demonstrînd încă o dată că limbajul filmic poate mereu evolua.

Scriitor sau cineast?

Am lăsat intenționat la urmă trei personalități singulare, posesoare ale dublului statut de scriitori și cineaste: Cocteau, Pasolini, Sukușin.

Jean Cocteau (1899—1963), poet, romancier, dramaturg, actor, desenator, cineast. A început direct cu regia, realizînd în 1930 *Singele poetului*, după propriul său scenariu. A rămas apoi consecvent cu părerea sa că în cinematograful „lucrurile nu se povestesc, ci se arată” — indiferent dacă semna doar scenariul (*Ruy Blas*, *Povestea îndrăgostiților*) sau asigura și regia (*Frumoasa și bestia*, *Părinții terribili*, *Orfeu*, *Testamentul lui Orfeu*). La el, imaginile, metaforele vizuale se metamorfozează continuu, uneori în serie, iar elementul plastic devine autonom (prea autonom, i-au reproșat unii). A dat cîteva autentice lecții de cinema atunci cînd și-a „tradus” în limbaj vizual propriile texte, folosind imaginea tot altfel de poetic precum fo-

losea verbul. El este cel care a spus despre cinematograful că „scrie cu cerneală de lumină”.

Pier Paolo Pasolini (1922—1975) — poet, romancier, eselist, preocupat de problemele culturii timpului nostru; scenarist, regizor și actor de cinema abia în ultimii 15 ani ai vieții. Cineastul nu s-a folosit de reputația literatului, construindu-și cu mînă sigură una proprie, deși — aducînd pe ecrane aceeași gravă problematică — cucerirea publicului nu era ușoară. Dar Pasolini a vorbit despre prezent, plasîndu-l în decoriile trecutului foarte îndepărtat (*Oedip rege*, *Medeea*, *Evangelia după Matei*) sau foarte apropiat (*Cocina*, *Salò*), folosind figuri de stil de factură diferite, jucînd pe registre variate, pentru a fi accesibil tuturor nivelelor de public existente. Intens preocupat de cinematograful, Pasolini îi dedică numeroase pagini teoretice în care îl laudă și îl ironizează, scrie proiecte de scenarii care, din păcate, n-au mai apucat să devină filme. La fel de curajos ca scriitorul, cineastul nu a ezitat ca, în sprijinul tezelor sale, să aducă pe ecrane „uritul”, mizeria umană în cele mai abjecte forme ale sale. Un „urît” care poate fi mai elocvent decît „frumosul”, așa cum o știm de la Victor Hugo încoace.

Vasili Sukușin (1929—1975) — în ordine cronologică prozator, actor, scenarist și regizor. Aduce pe ecran pămîntul natal al Siberiei în frumusețea sa unică, precum și pe oamenii acelor locuri — adică realitatea pe care o cunoștea cel mai bine. Comunitatea umană și viața interioară a individului sînt principalele sale preocupări. „Ceea ce mă interesează înainte de toate este povestea sufletului și pentru a o pune în lumină las intenționat la o parte o mulțime de lucruri din viața exterioară a omului, căci sufletul său mă pasionează”. Într-adevăr, și în *Există un asemenea flăcău*, și în *Oameni ciudați*, și în *Călina roșie* cu precădere, Sukușin urmărește cu înfinită bunătațe și înțelegere mișcările interioare ale omului de la țară din zilele noastre, legat încă de tradiții seculare și asaltat de existența orașului, cu tot ce implică aceasta. Dacă în Pasolini poetul și cineastul coexistau pașnic, Sukușin, în schimb, este sfîșiat între cele două personalități ale sale, care se hrănesc una din alta, smulgîndu-l pe rînd de lingă aparatul de filmat sau de lingă alba coajă de hîrtie, despre care spunea că îl aduce pacea. Din păcate, acest duel atît de rodnic pentru ambele arte a fost curmat prematur. Nu îndrăznim să ne închipuim ce va fi fost ambițiosul său proiect — un film dedicat lui Stepan Razin — dacă cineastul poet ar fi reușit să îl realizeze.

Ne oprim aici cu acest panoramic rapid asupra evoluției unei relații ce s-a vădit extrem de benefică celor două arte, literatura și cinematograful. Nu am făcut decît să punctăm atitudini și momente ce ni s-au părut semnificative, menționînd doar numele mai bine cunoscute, dacă nu chiar celebre. Am ocolit o multitudine de fapte și de personaje, fără a mai pune la socoteală că altele apar mereu, căci relația aceasta este vie și viabilă, în continuă dezvoltare, aceeași și mereu alta.

Aura PURAN

Froină de roman, celebră în secolul trecut, readusă în actualitate de filmul lui Polanski: *Tess* (Nastassia Kinski)





Mobilul duelului
(Dahlia Lavi
și Sylva Koscina
în *Cyrano*
și *D'Artagnan*)

Ecranizarea: o „armă” cu repetiție?

Ca și cum imaginația cineaștilor, regizori ori scenariști, și operele literare ale lumii, din antichitate și pînă azi, n-ar fi suficiente, cea de a șaptea artă s-a hotărît să revină asupra surselor de inspirație mai generoase.

Așa s-au născut remake-urile. Și o dată cu ele o nesfîrșită competiție (încă una în acest domeniu supercompetitiv), în care nu se mai știe exact cine cu cine se compară. Cu modelul literar? Cu ecranizarea anterioară?

E drept că, spre a ne opri la cazul ecranizărilor, s-ar putea face o disjunctie între ecranizările după opere literare celebre și cele după opere literare obscure. În mod firesc, în cazul unui *Hamlet*, al unui *Azil de noapte* sau al unui *Cid* raportarea se va face în primul rînd la originalul literar. În timp ce atunci cînd romanul sau piesa au căzut de mult în uitare, ecranizarea ca atare ajunge pe planul doi și ideea de remake iese în evidență.

Ar fi total nepotrivit să se spună de pildă că *Idiotul*, realizat

**Remake-urile,
o nesfîrșită
competiție
a
cinematografului
cu sine însuși**

de Akira Kurosawa în 1951, ar fi un remake după filmul cu același titlu de Georges Lampin (1946) — ambele ecranizări după Dostoievski. Compararea lor s-ar putea face eventual sub aspectul modului în care o cultură de un anumit tip (niponă în cazul lui Kurosawa, vest-europeană în cazul lui Lampin) receptează și asimilează o operă dintr-o altă zonă culturală.

În schimb nu e defel nepotrivit ca *Lumina de gaz* de George Cukor (1944) să fie comparat cu *Lumina de gaz* de Thorold Dic-

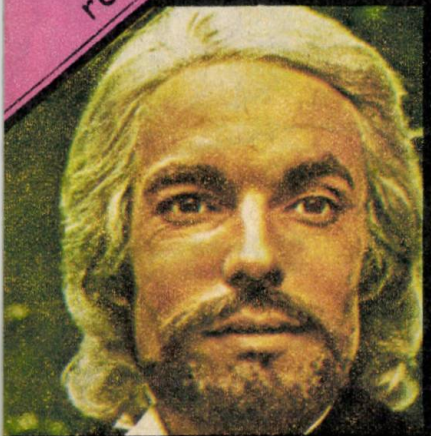
kinson (1939), chiar dacă ambele sînt ecranizări ale piesei „Strada îngurului” de Patrick Hamilton.

Fișele care urmează s-au oprit la cîteva opere literare mai mult ecranizate. Criteriul selecției a fost pur și simplu cel al popularității, atît popularitatea modelului literar, cît și cea a filmelor rezultate. Desigur că oricînd se poate pune întrebarea de ce *Cel trei mușchetari* și nu *Contele de Monte Cristo*, care are și el cel puțin zece versiuni cinematografice? De ce *Anna Karenina* și nu *Învierea*, care începînd din 1909 a oferit o partitură la fel de generoasă unor actrițe de oarecare renume (Dolores Del Rio, Lupe Velez, Anna Sten, Tamara Siomina)? Sau de ce lipsește *Shakespeare*?

Singurul răspuns este că „Almanahul Cinema” dorește să vă ofere de astădată doar cîteva mostre — mai rar citate — dintr-un posibil dosar al ecranizărilor celebre.

remake-urile...

Cei trei mușchetari și Supermanii



Ca și mușchetarii, Conte de Monte Cristo a cunoscut mai multe întrupări pe ecran:
Richard Chamberlain

La Alexandre Dumas, cei trei mușchetari sînt de fapt patru. Pe ecran ei sînt cel puțin optzeci. Și asta pentru că, începînd din 1909 și pînă azi, cel mai celebru roman de capă și spadă al secolului al 19-lea a cunoscut peste douăzeci de versiuni cinematografice. Amănunțite sau simplificate, tratînd doar prima parte a cărții (adică pînă la recuperarea steluilor de

diamanți sau combinînd episoade din toate romanele cu aceiași protagoniști, cu actori celebri (Amleto Palmieri, Douglas Fairbanks, Gene Kelly, Michael York) sau mai puțin celebri (Orin Johnson, Georges Marchal, Gerard Baray, Jeff Stone), **Cel trei mușchetari** au atras întotdeauna la cinematograful public de toate vîrstele. Așa cum, de aproape un secol și jumătate (romanele mușchetarilor apar în 1844—1848), editurile din toată lumea retipăresc cartea pentru fiecare generație, tot astfel cinematograful din cele mai diverse țări (Franța, Italia, S.U.A., Mexic, Argentina, etc) reia acest subiect de cîteva ori pe deceniu, avînd succesul asigurat din pornire prin însăși popularitatea operei literare.

Nu e de mirare, deci, că în epoca lui Superman și a călătoriilor interesante, se mai poartă cu succes dueliurile cu florea, intrigile de curte, goliurile pe mîrtoage și pe cai pur singe, ochiadele pe după evantai și suspinele înăbușite în batiste cu dantelă.

E drept că, privite cu ochi de adult, aventurile mușchetarilor au în ele ceva comic și totodată înduioșător prin naivitatea lor. Regizorii care le-au citit astfel au făcut din întîmplările romanului lui Dumas simple pretexte pentru savuroase parodii, din care nu lipsesc nici anacronismele, nici bătăile devastatoare, nici chiar cîntecele.

Începutul l-a făcut în 1922 francezul Max Linder, strămutat temporar în America. Filmul său cu titlu intraducibil, bazat pe un joc de cuvinte, **The Three Must-Get-There**, este o replica

amuzantă și amuzată la varianta serioasă realizată de către Fred Niblo în 1921, cu Douglas Fairbanks în rolul lui D'Artagnan. La Linder, epocile se amestecă într-un talmeș-balmeș strălucit: D'Artagnan (devenit în virtutea aceluiași joc de cuvinte Lind-Dart-in-Again) poartă costum de epocă și pălărie de pai, caii se iau la întrecere cu motocicletele, mușchetarii duelează și vorbesc la telefon.

În 1939, Alan Dwan încearcă formula mușchetarilor muzicali, distribuindu-i pe frații Ritz în rolurile unor lachei fricoși ce sînt luați din greșeală drept Athos, Portos și Aramis. Burlesca este și versiunea lui Miguel Delgado (1942), în care D'Artagnan este interpretat de cel mai popular comic al cinematografului mexican — Cantinflas.

Majoritatea regizorilor care au avut de-a face cu **Cel trei mușchetari**, de la Mario Caserini (1909) și pînă la Richard Lester (1973—74), îi iau, se iau și ne iau în serios. Chiar dacă momentele hazlii nu lipsesc, chiar dacă apare și cite un personaj comic ce se întipărește în memoria spectatorului mai tare decît protagoniștii (Planchet Bourvil în varianta lui André Hunebelle din 1953), chiar dacă dueliurile capătă aspectul unor numere savant coreografate (cum s-ar fi putut altfel, într-un film de George Sidney, cu Gene Kelly în chip de D'Artagnan?).

Aceste „chiar dacă” sînt dominate însă de cîteva imperative: urmărirea fidelă a întîmplărilor, reconstituirea atentă a epocii în decoriuri din ce în ce mai bogate și autentice (filmul lui Hunebelle s-a turnat în saloanele de la Fontainebleau), realizarea unor cascadorii tot mai spectaculoase care să asigure cît de cît suspensul pe care cunoașterea prealabilă a tramei îl anulează, folosirea tuturor cuceririlor tehnicii cinematografice (culoare, ecran lat, etc).

De zece ani, de la cele două filme ale lui Richard Lester, mușchetarii au disparut de pe ecran. Să fi pierdut ei oare duetul cu Superman? Nu cred.

„Doamna Bovary sînt eu“! Adică cine?

Dacă în 1856 Emma Bovary ar fi coborît din paginile romanului lui Flaubert, ar fi prevăzut apariția peste aproape 40 de ani a cinematografului și și-ar fi ghicit soarta ei pe ecran, cu siguranță că s-ar fi sinucis a doua oară. Această eroină îmbătată de himere romantice (nu degeaba s-a spus despre ea că este versiunea feminină a lui Don Quijote) și strivită de neadevarea la o lume ternă și prozaică, această eroină care l-a adus pe autorul ei în fața curții de judecată sub acuzația de ultraj la adresa religiei și a bunelor moravuri, această eroină care a dat naștere conceptului de bovarism, a fost tratată cu destulă nepăsare de cea de a șaptea artă în cîteva filme de valoare medie și chiar în-

doelnică. Chiar dacă unele dintre ele au stîrnit la data premierei anume elogii, posteritatea cinefilă le-a dat uitații sau le-a clasat în categoria „pelicule bune pentru soarecii de cinematograf”, criticii și istoricii de film multumindu-se să releve doar frumusețea vreunei secvențe.

Astfel, din filmul realizat de Jean Renoir în 1934 se citează mai ales momentul morții, cînd Emma în agonie se agată de un crucifix a cărui umbră se proiectează pe albul imaculat al pernei, în timp ce din off se aude un cîntec despre visurile de iubire ale fetelor tinere. Deși declarațiile regizorului referitoare la acest film sînt foarte sumare (el afirmă că motivul principal care l-a determinat să ecranizeze romanul lui Flaubert a fost dorința de a lucra cu doi actori de teatru foarte apreciați în epocă — Va-

lentine Tessier și Pierre Renoir), desi amintirile sale se limitează la viața pe care a dus-o în orașul normand Lyons-la-Forêt unde în fiecare seară juca cu echipa jocul „Jefoutre”, ambițiile sale au fost mult mai mari. Mărturie stă prima variantă a filmului care dura trei ore și nu omitea aproape nimic din roman, și care, prin evitarea profunzimii cîmpului și prin folosirea cu precădere a planurilor medii și apropiate, căuta să găsească echivalențe vizuale ale însingurării Emmei.

Trei ani mai tîrziu, la Berlin, regizorul german Gerhard Lamprecht o alege drept interpretă a Emmei Bovary pe Pola Negri, „prima actriță europeană care a îndrăznit să cucerască Hollywoodul”, așa cum anuntau reclamele epocii. Deși de-a lungul unei cariere de peste 20 de ani, rivala Gloriei Swanson avea la activ o seamă de personaje celebre (Doamna Dubarry, Medeea, Sapho, Ecaterina cea Mare, Rachel), rolul Emmei Bovary i se pare „foarte dificil și totodată unul dintre cele mai generoase din cîte am jucat”.

În 1949, studiourile hollywoodiene găzduiesc realizarea unei **Doamne**



Emma Bovary — ediție 1937, cu Pola Negri
și ediție 1949, cu Jennifer Jones

Bovary în viziunea unui realizator specializat mai ales în filme muzicale — Vincente Minnelli. Drept care punctul culminant al filmului este secvența balului de la castel, când valsul o desprinde parcă pe Emma (Jennifer Jones) de realitate, purtând-o în lumea visurilor sale. Exploatând fiecare detaliu, folosind sofisticate mișcări de aparat, Minnelli face din acest moment triumful iluzoriu al imaginarii asupra realității.

Despre cea de a patra versiune cinematografică a romanului lui Flaubert (producție RFG—Italia, regia John Scott) nici nu merită vorbit. Ea redă cu lux de amănunte aventurile amoroase ale eroinei (interpretată de o cunoscută actriță de filme erotice — Edwige Fenech), eroină care în final rămâne vie, nevătămată și împăcată cu soarta.

Se poate spune că cinematograful propune diverse variante pentru celebra afirmație flaubertiană „Doamna Bovary sint eu”. Doamna Bovary este Valentine Tessier, este Pola Negri, este Jennifer Jones, este Edwige Fenech. Deși poate mai corect ar fi: Doamna Bovary este Jean Renoir, este Gerhard Lamprecht, este Vincente Minnelli, este John Scott.

Pygmalion și moda musicalului

Dintre toate piesele lui George Bernard Shaw, „Pygmalion” a avut destinul cinematografic cel mai fericit, deși multe au fost ecranizate măcar o dată.

Scrisă în 1912 și inspirată liber din mitul sculptorului antic îndrăgostit de propria sa creație, piesa cunoaște o primă versiune cinematografică în Germania în 1935. Autorul ei, Erich Engel, un regizor format la școala lui Max Reinhardt, reușește să-l infurie pe Shaw care declară în scris producătorilor că „au cheltuit o grămadă de bani pentru a face piesa de nerecunoscut, stricând orice efect și falsificând personajele”. La numai doi ani distanță, un alt regizor german și el fost colaborator al aceluiași Reinhardt, dar specializat ulterior în filme muzicale, Ludwig Berger, pleacă în Olanda unde realizează o altă ecranizare, la fel de îndepărtată de originalul literar. Reacția lui Shaw e identică, în schimb pelicula se bucură de un mare succes de public.

În 1938, regizorul Anthony Asquith și actorul Leslie Howard vin să repare greșelile înaintașilor, realizând una dintre cele mai importante opere ale cinematografului britanic din epocă. „Model a ceea ce se poate numi o refacere cinematografică a unei opere teatrale, **Pygmalion** dezarticulează comedia și apoi o recompune, integrându-i detaliile noi care nu distrug spiritul piesei, ci îl intensifică” — declară entuziast un critic italian după vizionarea filmului la festivalul de la Veneția 1938, unde obținuse Cupa Volpi pentru interpretare masculină. (Chiar dacă părerea unanimă este că

**Așa cum editurile
retipăresc
o carte celebră,
pentru fiecare
nouă generație,
cinematograful
încearcă
să-și refacă
propiile succese!**

adevărată creație actoricească aparține actriței Wendy Hiller în rolul Elizei Doolittle.)

Dincolo de ocean, suflarea critică este la fel de entuziastă, considerind filmul drept „o demonstrație de regie adevărată”. Ceea ce-l face să candideze la principalele Premii Oscar ale anului, dar nu obține decât Premiul Oscar pentru scenariu, decernat atît scenariștilor de pe generic, cit și lui G.B. Shaw, care nu figurează printre ei.

Producătorul acestui film de patru stele (în ierarhia lui Leslie Halliwell) se numește Gabriel Pascal. Profitînd

de moda musicalului care a cuprins cu frenezie scena americană, el comandă în 1952 compozitorului Frederick Loewe și libretistului Alan Jay Lerner o adaptare muzicală a piesei lui Shaw. După patru ani, premiera

Victoria „Galathee” într-un film cu șapte premii Oscar: *My fair lady*, cu Rex Harrison și Audrey Hepburn





Un anume mister... ce păstrează „litera” romanului
(Tatiana Samoilova în *Anna Karenina*)

Putea lipsi din filmografia Di-
vinei? (Greta Garbo în *Anna
Karenina*)

musicalului *My Fair Lady* la „New Amsterdam Theatre” se bucură de un succes răsunător, iar spectacolul ține afișul șase ani și jumătate cu un record de 2717 reprezentații consecutive. Succesul se explică nu numai printr-o distribuție exemplară (Rex Harrison, Julie Andrews, Stanley Holloway), printr-o muzică deosebit de plăcută și cantabilă și prin costumele de un mare rafinament create de Cecil Beaton, ci și prin modificările de substanță aduse piesei. În *My Fair*

Lady, accentul nu mai cade pe satira socială, ci pe povestea de dragoste care se sfârșește cu victoria Elizei asupra lui Higgins (de altfel finalul fusese schimbat încă din filmul lui Asquith și Howard).

În anii '60, când transpunerea pe ecran a musicalurilor de pe Broadway devine o modă (*Oklahoma*, *Sunetul muzicii*, *Mary Poppins* etc.), vine în rîndul operetei lui Loewe și Lerner. Regizor — George Cukor. Distribuția

nu suferă decît o singură modificare: Audrey Hepburn ia locul lui Julie Andrews. Succesul uriaș se concretizează în șapte Premii Oscar.

Aici se încheie deocamdată aventura cinematografică a lui Higgins și a Elizei Doolittle, aventură ce lărgeste sfera discuției despre ecranizări și remake-uri ridicînd probleme noi: schimbarea genului, nolle legi impuse de musical unui text dramatic, ecranizarea mediată (piesă-musical-film).

Cîte Anne Karenine a cunoscut ecranul?

In cele 1064 de pagini ale romanului său, Tolstoi nu spune niciodată că Anna ar fi fost frumoasă. Drăguță, da. Chiar „foarte drăguță” (după cum constată conțesa Vronski la prima lor întîlnire). Cu „un farmec deosebit și o vioiciune stăpînită care îi scăpăra pe față”... cu un trup împlinit și niște umeri rotunzi... cu părul negru și cirilionțat... cu spatele foarte drept... „Anna nu amintea întru nimic de doamnele de societate și nici nu părea mama unui băiat de opt ani, ci mai degrabă o fată de douăzeci. Nu-

mai ochii ei strălucitori și cenușii, care păreau negri din pricina genelor dese, aveau o expresie de gravitate, uneori de tristețe. (...) Părea că în toată ființa ei se revărsa un prisos de simțire”.

Așa a imaginat-o Tolstoi. Dar, deși scriitorul este foarte explicit în privința acestui portret fizic și moral, cinematograful nu se simte obligat să i se conformeze. Este un obicei moștenit din teatru unde, ce e drept, derogările sînt și mai flagrante. Astfel, în spectacolul cu „Anna Karenina”, filmat în 1953 de Tatiana Lukașevici,

Alla Tarasova, interpreta rolului titular, avea 55 de ani.

Dacă în privința vîrstei cinematograful nu-și poate permite asemenea libertăți (ochiul aparatului nu iartă chiar atunci cînd este orbit de filtre), în privința înfățișării și a temperamentului, sînt acceptate unele „artificii de calcul”.

E interesant de urmărit cum arată eroina lui Tolstoi în principalele versiuni cinematografice ale romanului filmate în SUA (1927 și 1935), Anglia (1947) și Uniunea Sovietică (1967).

Anna Karenina americană se numește Greta Garbo. Ea nu este brunetă, nu are ochii cenușii umbrîți de gene lungi, nici umeri rotunzi, nu se ține drept, nu iradiază veselie și vioiciune, iar mișcările nu-i sînt defel suple. Și totuși interpretează rolul de două ori la o distanță de 8 ani și 24 de filme: în 1927 într-o formulă modernizată regizată de Edmund Goulding și avîndu-l drept partener pe John Gilbert, și în 1935 în regia lui

Clarence Brown, cu Fredric March în Vronski. De fapt, așa cum remarcă un cronicar american în epocă, **Anna Karenina** este pentru Garbo un prilej de a „se întoarce în domeniul ei predilect de strălucire și frângere de inimă, populat cu femei nefericite și bărbați nemiloși”. În acest sens, Marguerite Gautier, Maria Walewska, regina Christina, Anna Karenina nu sînt decît pretexte pentru a aduce pe ecran imaginea Gretei Garbo, sfînxul de la Hollywood. Spectatorul vine la aceste filme mai puţin ca să-şi regăsească personajul preferat, cît ca să-i revadă zîmbetul Ei obosit, privirea Ei pierdută, să-i asculte vocea Ei învîl-

toare, să se lase fermecat de Ea, marea Garbo.

În cariera actriței engleze Vivien Leigh, eroina lui Tolstoi este departe de a constitui un succes. Plasată undeva între cele două mari creații ale sale — Scarlett O'Hara și Blanche du Bois — Anna Karenina împrumută cîte ceva din nervul celei dintîi și din frămîntarea disperată a celei de a doua, dar combinația este neînspirată, ca și ideea ca un regizor francez, celebru în epoca realismului poetic — Julien Duvivier — să ecranizeze în Anglia un clasic rus.

Din păcate nici Tatiana Samoilova nu a fost interpreta cea mai potrivită.

Aleksandr Zarhi a ales-o pentru un anume mister și o anume putere de seducție incontestabile, dar care nu se aseamănă cu cele descrise de Tolstoi. Cu ochii bridăți, pomeții proeminenți și gura senzuală, Samoilova are o înfățișare mult prea modernă pentru rolul Annei. Acest „anacronism” este subliniat, prin contrast, de o reconstituire minuțioasă a epocii, într-un film care încearcă altminteri să se țină cît mai aproape de litera romanului.

Acum cînd a trecut epoca marilor staruri la personalitatea cărora se adaptau marile personaje literare, e momentul poate să apară o adevărată Anna Karenina.

Jane Eyre sau gustul pentru melodramă

De la începuturile cinematografului și pînă la avalanșa seriilor TV, literatura victoriană, cu amestecul ei de realism și de senzational, de critică socială și de romantism sentimental, a reprezentat o inepuizabilă sursă de inspirație. Primul loc îl ocupă, fără îndoială, Dickens cu aproape toate romanele sale ecranizate, urmat de Robert Louis Stevenson al cărui „Dr. Jekyll și Mr. Hyde” a cunoscut tot felul de transpuneri cinematografice, de la filme de groază la comedii bufe. În această clasificare cantitativă, Charlotte Brontë se află la egalitate cu Thackeray, autorului cărui i-a dedicat ea, în semn de admirație, romanul „Jane Eyre”.

Istoria literară prețuiește acest roman, care a făcut senzație printre cititorii englezi al anului 1847 (2 ediții în numai 6 luni), mai cu seamă pentru elementele sale realiste de inspirație autobiografică (viața mizeră din orfelinat, condiția socială a femeii guvernante), precum și pentru felul în care investighează sufletul feminin. Însuși Thackeray exclama entuziasmat: „Care dintre cititorii ei nu-i devine pe loc prieten? Care dintre cei ce au cunoscut cartea nu admiră nobila limbă a autoarei, dorința arzătoare de adevăr, curajul, simplitatea, indignarea în fața răului, dragostea curată și onoarea eroinei?”.

Cinematograful este atras însă în primul rînd de melodramatismul poveștii de dragoste, de circumstanțele excepționale în care se consumă acest sentiment: ea săracă — el bogat, ea urlică și modestă — el plin de prestanță și mister, ea nemăritată — el înșurat cu o femeie ne bună, pentru ca în final destinul să egalizeze pozițiile, eliberîndu-l pe el de lanțul căsniciei, aducîndu-l în săpă de lemn și luîndu-i lumina ochilor.

Dovadă că așa stau lucrurile sînt momentele în care cineaștii își amintesc de acest roman.

În perioada 1910—1920, cînd cinematograful nu iartă aproape nici unul dintre marile titluri ale literaturii universale, „Jane Eyre” cunoaște cinci

variante, toate realizate în Statele Unite, de regizori astăzi uitați (Theodore Marston, Edward Jose, Hugo Ballin etc.), care încredințează rolul titular unor actrițe abia pomenite în enciclopediile de specialitate (Irma Taylor, Ethel Grandin, Louise Vale, Mabel Ballin).

În 1934, cînd gustul pentru melodramă este în floare, regizorul american William Christy Cabanne reia subiectul, alcătuiind un cuplu destul de ciudat: Virginia Bruce, actriță specializată în roluri de femei hotărîte și calculate, în aparență fragile, dar dotate cu o mare vitalitate, și Colin Clive, a cărui înfățișare îngîndurată și chinuită îl determinase pe regizorul James Whale să-l aleagă pentru rolul profesorului Frankenstein.

La începutul anilor '40, cînd pînă și Hitchcock făcuse cu **Rebecca** o concesie love-story-ului (asezonîndu-l, ce e drept, cu momente de suspens), Robert Stevenson regizează un nou **Jane Eyre**. Cele două filme se aseamănă într-un fel. Nu numai datorită aceleiași interprete principale — Joan Fontaine —, ci și prin atmosfera apăsătoare de mister, împrumutată din romanul negru englez al secolului XIX. Folosind decoruri stilizate și concentrîndu-și atenția asupra raporturilor dintre personaje, filmul capătă un caracter atemporal. Iar Orson Welles întrușchipează cel mai seducător Rochester din cîți a cunoscut ecranul, îmbinare perfectă de duritate și căldură, de stăpînire de sine și patimă.

În 1970, cînd **Love Story** redeschide apetitul publicului pentru romanesc, **Jane Eyre** intră pentru prima dată în studiourile britanice, sub bagheta regizorală a lui Delbert Mann și cu înfățișarea actriței Susannah York. De parte de a atinge nivelul filmului lui Stevenson, această ultimă ecranizare înșiră momentele cele mai importante ale romanului, dîndu-le greutate

egală, astfel încît creșterea tensiunii dramatice este aproape nulă. George C. Scott nu are puterea de seducție a predecesorului său, iar Susannah York este o Jane lipsită de vlagă și de farmec.

Din cele opt ecranizări ale aceluiași roman, varianta britanică: **Jane Eyre**, cu **Susannah York** și **George C. Scott**



Grupaj realizat
de Cristina CORCIOVESCU

Trans-
Europe-
cine-express

Un film la care nu
ies din sală
Indiana Jones
și *templul morții*
de Spielberg

Carnet de cinefil în voiaj

Acestea vor să fie niște simple însemnări de voiaj ale unui cinefil pătimaș. Dar, recitindu-le, îmi dau seama că sînt mai degrabă o fișă clinică de bulimie cinematografică.

Din prima plimbare pe Kurfürstendamm, în Berlinul de vest, mă opresc magnetizat la intrarea tuturor cinematografele. Abundă thrillerurile, monștrii extraterestri și luptele cu ei. **Mad Max II**, o continuare la unul din cele mai violente filme, preistoria resuscitată de viitor și purtată de vehicule moderne în căutarea benzinei. Rămîn pironit în fața afişelor care anunță ultimul Spielberg: **Indiana Jones și templul morții**. Asta da, n-o să-l scap, fiindcă e o urmare la **Aventurierii Arcăii pierdute** și acela mi-a plăcut grozav.

Monștrii extraterestri mă atrag însă mai puțin; avem destui și pe planeta noastră!

Cu harta de explorare în față

Cumpăr un „Zitty”, o foarte somptuoasă revistă consacrată spectacolelor berlineze între 15 august și 1 septembrie. După masă, o oră întreagă, pentru prospectarea programului tuturor cinematografele din oraș. Entuziasmul meu inițial începe să scadă: nu sînt chiar atît de multe filmele care să merite o deplasare cu metro-ul, la mama dracului, ca să fie văzute. Sau probabil că am îmbătrînit. Altădată nu pregetam să fac asemenea expediții, acum, după masă, sînt mort dacă nu dorm măcar o oră. Și, să nu uit, mai există și televizorul. Am în cameră unul, color, cu nouă programe. Trei din RFG, două din RDG, o emisiune franceză, o alta engleză și încă două „prin canal”, non-stop — exclusiv dis-

Un aspect inedit
al dosarului
„film-literatură”:
criticul literar —
critic de film.

Îată-l
în ambele ipostaze
pe Ov.S.
Crohmălniceanu,
făcînd o secțiune
în diagonală
prin Europa
cinematografică
a stagiunii trecute

trictive. Dar filmele anunțate, cel puțin unul pe zi, sînt departe de a fi prea atractive, majoritatea foarte vechi și proaste. Ce pare mai rășărit, am văzut. Să stai totuși întins pe canapea și să schimbi de la distanță postul, cînd ai chef, e o ispită greu evitabilă.

O frînă serioasă a lăcomiei mele cinematografice: filmele în versiune ori-

ginală nu se titrează în R.F.G. și eu le-aș fi preferat tocmai pe ele, fiindcă mă descurc mai ușor cu limba la lectură. Elimin, prin urmare, tot ce cuprinde finețuri de dialog: **Zelig** și **Danny Rose** de Woody Allen. Tot așa, **To be or not to be**, cel mai nou Mel Brooks, ca să nu rămîn perplex cînd sala hohotește de rîs. Le las pentru partea de voiaj la Paris. Acolo, hotărîsc, o să văd și **Indiana Jones**, ca să-l gust cum trebuie.

În Berlin, nescăpînd nici un film dat la televizor

O săptămînă, în Berlin, nu mă duc la nici un cinematograf. Storc pînă noaptea tîrziu televizorul și ce nu prind aici e definitiv pierdut. Nu mă aleg însă cu mare lucru, deși lupt din greu împotriva somnului. Să notez totuși cîte ceva menționabil: un „polar” american alb-negru din anii '40, **Omul cu cicatrice**, în maniera lui Fritz Lang, cu Vivien Leigh. Original, prin imaginea inedită a unui asasin de profesie, tandru cu pisicile. Personajul inspiră chiar o anumită simpatie și aflăm că a ajuns ucigaș din cauza traumelor suferite în copilărie. Filmul aduce și o neprevăzută regresie în trecut a killer-ului urmărit, oferindu-ne prilejul să constatăm cît de mult s-au dat în vînt americanii după psihanaliză.

O ecranizare a romanului **Cel gol și cel morț** de Norman Mailer. E însă mai mult un exemplu de cum se poate aplatiza literatura bună prin transpunerea pe ecran. Dintr-o carte zguduitoare, socotită o vreme primul mare roman despre ultimul război, n-a rămas aproape nimic. Doar niște figuri detestabile, de înși cu instincte dictatoriale în sînge și frumusețea în-

mărmuritoare a peisajului sub impasibilitatea căruia are loc enorma mizerie umană, războiul și sălbăticia lui. Cîteva episoade din următorul **Dailas**: Bătrînul Ewing a murit, Bobby a divorțat de Pamela, J.R. s-a împăcat cu Sue Ellen, dar totul reîncepe ca înainte, parcă nu ar fi intervenit nimic. M-am și făcut de ris din cauza aceasta. Am susținut că la noi rulse deja partea care se dădea acum în R.F.G., cînd, în realitate, era nouă. Cel mai plăcut film văzut pe micul ecran în Berlinul de Vest a fost o comedie polițistă engleză epustoflăntă, cu nenumărate crime, bazate pe exercițiul unei rare arte gastronomice.

La Paris, catastrofa!

Bilanțul meu nu e prea strălucit pînă acum, dar plec la Paris plin de speranțe. Aici, dezastru. E cea mai proastă stagiune cinematografică estivală din ultimii ani. O semnalează și „L'Express” ca atare. Numai spanacuri, parcă alege inadins! **Nanners et navets**, cum spun franțuții. Groare, sex și melodramă, după o rețetă considerată optimă pentru turiști. Filmele de groază, destinate probabil să placă numeroaselor „charters” cu japonezi. Sexul, în vederea a ceea ce americanii speră să găsească la Paris. Melodramă, sigur, pentru toată lumea.

Filmul cu cea mai formidabilă reclamă este în căutarea **diamantului verde** de Bob Zemeckis, un fel de surrogat al lui **Indiana Jones**, care (catastrofă!) nu figurează în programul cinematografeilor pariziene. Va rula după 10 septembrie, cînd eu nu voi mai fi aici. Tot atunci se va da și **La pozele vulcanului** (John Huston) după celebrul roman al lui Lowry. Și ca să-mi fac și mai mult singe rău, și un Alain Resnais nou: **L'amour à mort**.

Salvatorii: Schlöndorff și Fellini

Nu mă las însă complet descurajat. Ne consolăm cu ce avem. Chiar din prima seară mă duc să văd **Un amour de Swann** (Schlöndorff). Francezii au făcut nazuri și-l înțeleg. Cum să accepte ei că un neamț poate să evoce toată finețea galică, „du côté des Guermantes”. Așa au reacționat și la Painter: cum să vină un englez și să le istorisească lor viața altă de francezului Proust. Dar, se mai întîmplă...

Cîrțitorii au trebuit să admită că interioarele, mobilierul, costumele au fost reconstituite ireproșabil și sînt splendide. Și Alain Delon — au recunoscut — creează un Charlus magnific. Aici este de notat că baronul era mai mult neamț decît francez și avusese de suferit din această cauză în anii războiului. Actorul, de astădată eminent francez (întruchipează pentru conaționali săi șarmul masculin galic prin excelență), reușește extraordinară performanță. Bizarerii de acestea, după cîte vedem, se mai întîmplă...

Filmul rezumă admirabil uriașa operă. Deși e vorba numai de amorul lui Swann pentru Odette, istorisit în prima parte, apare întreaga temă a căutărilor timpului pierdut. Nu lipsește nici vestita plimbare în Bois de Boulogne a fostei cocote, acum o doamnă distinsă, cu comentariul celor pe lîngă care ea trece surzătoare. Vedem și încercarea zadarnică a eroului de a-și prezenta fiica, pe Gilberte, contesei de Guermantes, scena

cînd Swann o anunță că va muri în curînd și reacția Orianei. Avem prînsă excelent toată tragi-comedia snobismului.

Dar, mai ales, filmul schițează și o interesantă interpretare a unui aspect obscur din roman: de ce Swann se căsătorește cu Odette, după ce — așa cum mărturisește — nu o mai iubea? Aici, răspunsul e pe cît de simplu, pe atît de ingenios: Swann se minte singur. Și înainte, ori de cîte ori își spune că dragostea pentru Odette a încetat să-l obsedeze, pasiunea izbucnea abia atunci mai violentă. La declarația amintită, Charlus, care cunoaște bine infernul erosului, îl replică flegmatic: „Foarte bine! Cînd o iei de soție?”

Într-un cuvînt, filmul e superb, și cronicarii cinematografici francezi l-au văzut, din prejudecată, cu ochelari de soare negri. Se poartă vara.

Altă revanșă asupra programului estival jalnic. **E la nava va...** Invenția comico-grotescă a lui Fellini e, ca întodeauna, ineptizabilă și feroce. Marele regizor italian abordează aici (expresia se potrivește) o poveste tipică d'annunziană: cenusăa unei celebre primadone e transportată spre o insulă a ei iubită, unde urmează a fi risipită pe mare, în sunetele muzicii. Totul e 1900, estetismul morbid, asistența stilită și cosmopolită, moda feminină, peisajul acvatic, gestul divei. Și întreg acest rafinement secesionist, azi foarte la modă, Fellini îl umflă monstruos, dîndu-i o turnură paradica fioroasă și conducînd scenele macabro-burlești către o parabolă grandioasă, foarte contemporană. E pusă în discuție, pînă la urmă, răspunderea conștiinței morale mondiale față de un posibil cataclism nuclear. O vervă turbată denunță, rînd pe rînd, ambițiile politice, lășitățile diplomatice, nebunia teroristă, capitulările onoarei militare, ale artei și ale presei.

Iar nava aceasta, care merge plină de o importanță gravă și derizorie, către dezastru, închipuie admirabil o lume.

...Și nedesmintîțul Alf

Epidemia hitchcockiană bîntuie și la Paris. Sînt reluate nenumărate filme ale vestitului regizor american, proiectate unele, altele ne jucate niciodată pînă acum pe continent. Mă grăbesc să văd **Dar cine l-a ucis pe Harry?** și constat că marele Alf nu se dezminte nici cînd face comedie. Formidabil humor lugubru de cea mai autentică esență britanică: un cadavru e îngropat și dezgropat de cîteva ori cu neobosit elan altruist, fiecare vrînd să-l ajute pe celălalt să iasă din încurcătură. Povestea își atinge apogeul cînd protagoniștii, ajungînd la concluzia că mortul trebuie repus în starea inițială a descoperirii lui, pornesc să-l spele și să-l recondiționeze îmbrăcîmintea, nepierzîndu-și nici o clipă flegma anglo-saxonă.

Insecuritatea în metrou și efectele ei negative asupra cînefiliei

Am vrut să nu scap nici partea a treia din **Războiul steluilor, întoarcerea lui Jedi**. Dar se dădea numai în spectacol de noapte, la 22.30 și o escapadă cu metroul, după miezul nopții, cînd aud cîte se petrec aici, îmi taie orice chef. Pînă și primul minis-



Jane Fonda pe vremea cînd era **Barbarella**

tru — la televizor — în cadrul „Orei adevărului” a recunoscut că reasigurarea securității cetățenilor este una din principalele probleme ale momentului. Am tot sperat într-o reluare a filmului cu alt orar. Mă resemnez, dezolat, să plec fără a vedea întoarcerea lui Jedi.

Televizorul, iar marele profitor

Televiziunea franceză nu programează filme mai interesante decât cea vest-germană. Îmi pun speranțele într-un western despre care am citit multe, *Stingacul*, cu Paul Newman, de Arthur Penn. E ceva. Interpretul introduce o obscuritate obstinată în jocul său și creează astfel un Billy the Kid bizar, derutant, care pare să aibă porniri erotice tulburi și inavuabile. Dincolo de aceasta, însă, filmul e cam discutat, fără ritm și plicticos până la urmă. Motiv pentru care mai trec din când în când pe canalul 11, unde se dă *Angelica și regele*, o prostie sinceră și ideală pentru câșcat gura fără a-ți face probleme.

Ar fi nedrept să nu o spun, în program mai erau și câteva filme bune, ca de pildă *Conformistul* (Bertolucci), dar îl văzusem. Serialul *Dynasty*, creat spre a face concurență lui *Dallas*, e tot așa de insipid, numai că aici eternele rivale se păruiesc literalmente, cel puțin în episodul pe care l-am apucat. Telespectatorul se alege măcar cu atîta satisfacție. Bine că l-a pus odată mina-n ciuf.

Urmăresc în schimb, nu fără plăcere, un serial construit efectiv în maniera *comics*-urilor (fotografie și desen animat). E o luptă plină de peripecii senzaționale între două gazete rivale. Cam pueril, dar cu haz, păcat că n-am reținut nici titlul, nici numele regizorului. Imbatibile rămîn însă pașunile *Muppets*; din nefericire, se dau la ora 12.00 toate zilele lucrătoare, cînd mă aflu aproape întotdeauna prin oraș.

„Eu rămîn
la părerea
că trăirea
cea mai autentică
a bucuriei
cinematografului
o are sufletul
nostru
infantil”

Rezultatele acestea slabe îmi dictează o soluție extremă. Profit de ocazie că televizorul din camera mea are un magnetoscop și iau o inițiativă eroică. Mă inițiez în misterele funcționării lui (n-a fost prea greu) și aflu că la FNAC se pot împrumuta casete video, pe un preț modic (aproape o treime din cît costă un bilet de cinematograf). Trec în consecință la acțiune și iată-mă scotocind prin fișierele videotecilor din Avenue Wagram și Forum des Halles. Acum am „l'embaras du choix”. Sînt zece de filme pe care aş vrea să le văd și stau indecis, ca măgarul lui Buridan, între cele „importante” și cele „amuzante”. Caut să împac capra cu varza; iau, deocamdată, ultimul James Bond, *Octopussy*, și *Zelig* de Woody Allen. Sînt puțin emoționat la prima vizionare. Cum oare o să meargă? Ce fac dacă imaginea n-o să fie clară? Filmele alese de mine sînt dublate în franceză? Nu cumva am luat niște casete în versiune originală? În sfîrșit, totul merge bine. Magnetoscopul funcționează perfect. E o adevărată încîntare pentru un cinefil; poți da banda îndărăt ca să revezi o scenă, cînd ai chef.

Dacă sună telefonul, oprești filmul și-l reiei după ce ai scăpat de apelul inoportun.

O invenție formidabilă

Încurajă, continui sistemul a doua zi. Nu mă mai deranjează programul TV. Îl fac pe al meu. Alt James Bond *Trăiește și lasă să...* moară și *Noaptea din Varennes* de Ettore Scola. Pe urmă, *Barbarella* de Vadim cu Jane Fonda și *Mahler* (Ken Russell). În sfîrșit, pentru ultima zi, înainte de plecare, *Soarele verde* (Richard Fleischer) și *Fratele cel mai șiret al lui Sherlock Holmes*.

N-am dat greș decât cu *Noaptea din Varennes*. E o vorbărie lungă și pretențioasă pe care n-o salvează de la dezastru — după opinia mea — nici distribuția excepțională, nici temele înalte ale dialogurilor. Un singur moment bun, finalul. Iar sînt în contradicție cu opinia criticilor cinematografici subțiri. *Octopussy* m-a distrat. Filmul devine aproape oniric, la un moment dat, cînd intervine trupa de amazoane a eroinei; toate experte în diverse lupte. E însă o speță de vis standard, trivializat destul ca să convină dorințelor celor mai comune. Nervul narațiunii mi s-a părut, apoi, cam „obosit”, deși sîntem plimbați printr-o mulțime de topos-uri ale aventurii. Al doilea Bond m-a dezamăgit complet, protagonistul se dovedește a fi o copie slabă. Roger Moore e departe de a avea farmecul „parșiv” al lui Sean O'Connery și dacă *Octopussy* ascunde asta, aici îmi sare în ochi.

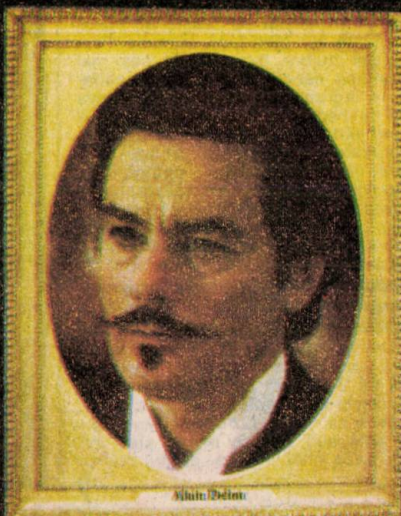
Mahler, tot o biografie de muzician, specialitatea lui Ken Russell, conține destule saltimbăncării ale sale, ca să-l faci interesant. Un episod memorabil: Mahler, decis să treacă la catolicism spre a fi numit șeful filarmonicii vieneze, se supune ritualului inițiat al Cosimei Wagner, căreia speră să-i calmeze astfel antisemitismul virulent. Scena e de un comic enorm și are

Și Visconti și Losey au vrut să-l ecranizeze pe Proust și au abandonat. De aceea filmul lui Schlöndorff face azi atîta vîlvă. Cu *Ornella Muti* în *Odette de Crécy*, *Alain Delon* în baronul de Charlus și *Marie-Christine Barrault* în doamna Verdurin



Ornella Muti

Odette



Alain Delon

Le baron Charlus



Marie-Christine Barrault

Madame Verdurin

mult brio. Filmul folosește și o paletă coloristică delicată, stilizată inteligent în spirit secesionist. E însă sub **Musica lovers**, ca substanță și îndrăzneală în investigație a inconstienței artistului. Nu atinge nici fantezia plină de humor din biografia lui Liszt.

Foarte bun mi s-a părut **Hrana verde**, un s.f., utopie-inversă, cu implicații sociale fioroase și o intrigă poltistă. Imaginea unei lumi arhipopulate, în care oamenii așteaptă cu lunile să obțină cel mai modest adăpost și dorm grămadă pe străzi, nostalgia după produsele alimentare naturale la înșii hrăniți exclusiv cu surrogate chimice, te urmărește și după ce filmul se termină, prin realismul halucinant al detaliului bine ales. De un fericit efect e și figura dezabuzată, dură, de ogar flămând, a interpretului principal.

Zelig m-a făcut praf. E un film diabolic de inteligent, ca tot ce iese din mintea lui Woody Allen. A prezenta ultimele decenii ale istoriei Statelor Unite printr-un om care suferă de o maladie ciudată și la automat, asemenea cameleonului, înfățișarea mediului, având complexul conformismului și nădăjduind grație lui să liniștească o frică atavică, nu constituie o idee banală. Are atâtea implicații, încât oferă glosatorilor materie pentru zeci de articole. Tehnica narațiunii e și ea foarte originală, simulează retorica reportajului televizat cu o ironie cumplită și o artă a trucajului fantastic. Gagul final pune vîrf întregii șarje la adresa tuturor ticurilor intelectuale. Zelig moare de bătrînețe, regretînd că va pieri fără să cunoască sfîrșitul lui Moby Dick, pe care-l începuse (așa se declanșase complexul; la școală declarase că citise cartea de care toți vorbeau și el nu o deschisese niciodată).

Marea surpriză: **Fratele cel mai șiret al lui Sherlock Holmes**. O comedie zurlie, în maniera lui Mel Brooks, cu companionul său obișnuit (Gene Wilder). Îmi compensează necazul că n-am reușit să văd **To be or not to be**, un remake făcut după vestitul film al lui Lubitsch (la care m-am dus, crezînd că e varianta Mel Brooks).

Părăsesc Parisul, reconfortat din punct de vedere al consumului de celuloid. Dumnezeu să-l binecuvînteze pe inventatorul magnetoscopului și, poate, să se îndure să facă mai curînd acest miraculos aparat accesibil tuturor pungilor.

În sfîrșit... Indiana Jones!

La Heidelberg n-am văzut nici un film, deși rulau destule, foarte ispititoare. Farmecul romantic al vechii cetăți universitare a reușit să înfrîneze bulimia mea modernă, cinematografică.

Îmi iau însă revanșa de cum sosesc din nou la Berlin, înaintea întoarcerii mele acasă. Am de ales un singur film și mă decid, fără ezitări, pentru **Indiana Jones și templul morții**. Preferința implică multă cruzime. **Fanny și Alexander (Bergman)**, **Ei (Buñuel)**, **Vertigo (Hitchcock)**, dar nu o regret.

Spielberg e și de astădată formidabil, „o lovește iar”, cum spun afișele, fără să greșesc. Mi se confirmă aplecarea mea pentru filmul de aventuri.

Indiana Jones este expresia lui ideală. Totul, din prima secvență,



În căutarea lui Proust: *Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff cu Jeremy Irons și Ornella Muti

unde, printre picioarele dansatoarelor unui spectacol de revistă la Shanghai. În 1934, eroul principal caută sticlă cu antidotul otrăvii care i-a fost administrată, și diamantul enorm, cauza actului criminal, toate lunecînd și zburînd datorită bătaii teribile declanșate, are o formidabilă desfășurare epică, „pe nerăsuflete”. Mereu se întîmplă ceva neașteptat și chemat să întărească principiul „oricînd poate să fie și mai rău”. Episodul goanei nebunești a vagonetelor prin galeriile minei de sub templul morții e antologic și va intra, sînt sigur, în istoria cinematografului.

Există apoi mult humor sec, negru sau cum vreți să-l spunem, dar veritabil. Eroina, lihnită de foame, participă la un somptuos dineu exotic, unde feliurile sînt pe rînd: șarpe umplut cu lipitori; o supă care conține ochii hoi-bați a nu se știe cărei vietăți; inghe-

țată în creier de maimuță, oferit oaspetelui prin dezvelirea directă a țestei animalelor. După ce a pretextat, la primele două feluri, o indispoziție stomacală, cînd sosește desertul, protagonistul cade țeapănă. (Aici, nepoata mea, care mă însoțea, a ieșit din sală). Indiana Jones își străpunge adversarul, tot în timpul unui dineu, cu o frigare de pul. Fără pereche și pălăria lui ponosită de care nu se desparte niciodată.

Eu rămîn la părerea că trăirea cea mai autentică a bucuriei cinematografului o are sufletul nostru infantil. Spielberg posedă talentul rar, numai al anumitor adulți, de a ști să converseze serios cu copiii.

Opresc aici aceste însemnări. A doua zi am luat avionul către București.

Ov.S. CROHMĂLNICEANU



literatura și filmul de anticipație

Ocolul galaxiei într-o oră și jumătate

Cineăștii au ajuns pe Lună
cu mult înaintea primilor cosmonauți.

Dar nu înaintea
lui Jules Verne și H.G. Wells

Logodna literaturii SF cu cinematograful au fi putut fi celebrată chiar în anul nașterii celei de-a șaptea arte. Atunci, în 1895, cucerit de romanul recent apărut al lui H.G. Wells, „Mașina timpului”, unul dintre pionierii industriei filmului, Robert W. Paul, a imaginat un mijloc de a transporta publicul „printr-o țară minunată a timpurilor și locurilor, fără să se miște de pe scaune”. Era vorba despre o combinație de ecrane și platforme legănătoare, care să dea iluzia „călătoriei”, grație succesiunii imaginilor. Wells s-a arătat dornic să contribuie la realizarea proiectului, dar Paul n-a reușit să găsească fondurile necesare, într-un moment în care mulți credeau că filmul „va muri” în cel mult câteva luni.

Prima călătorie în Lună

Filmul n-a murit — și Robert Paul a fost implicat, de astădată fără intenție, în crearea condițiilor necesare apariției primei superproducții cinematografice. În 1896, el i-a vândut lui Georges Méliès un proiect, care, transformat în aparat de filmat, a constituit punctul de plecare al unei cariere prodigioase. După șase ani, parizienii asistau la premiera unui film despre a cărei geneză Méliès avea să mărturisească, mai târziu: „Ideea Călătoriei în Lună mi-a fost sugerată de cartea lui Verne, «De la Pământ la Lună». În acest roman, oamenii nu reușeau să ajungă pe Lună, se roteau doar în jurul ei și se întorceau pe Pământ, după ce își ratau, de fapt, călătoria. Utilizând procedeele lui Verne (tun și proiectil), mi-am imaginat atunci că Luna poate fi atinsă, astfel încât să pot înscena un anumit număr de priveliști fantastice, originale și plăcute, ale exteriorului și interiorului Lunii, să prezint câțiva monștri selenari, adăugând unul sau două efecte artistice (femei reprezentând stelele, cometele etc.; zăpadă, fundul mării, etc.)”.

Sursa inspirației lui Méliès trebuie căutată, probabil și într-un alt roman remarcabil, „Primii oameni în Lună” de Herbert George Wells, a cărui versiune franceză apăruse relativ de curând. Preocuparea lui Jules Verne în ceea ce privește exactitatea calculului și detaliilor, ca și metafora socială a încă tinărului Wells dispar însă în film sub o avalanșă de gaguri. Știința joacă, desigur, un rol cu totul periferic în această peliculă de o fermecătoare naivitate. Méliès înlocuiește pur și simplu bagheta magică din montările sale anterioare cu obuzul cosmic, pentru a-l introduce pe spectator într-un univers mirific. Substituirea unor elemente de basm cu aparate imaginare dar verosimil constituite, este de altfel un procedeu des întâlnit în literatura de anticipație. Dar, la Jules Verne, calul înaripat se transformă în vehicul interplanetar, pentru că scriitorul crede în posibilitatea desprinderii din îmbrățișarea de fier a gravitației terestre. În ceea ce-l privește, Méliès nu vrea să ne convingă de iminența zborului cosmic. Schimbarea de recuzită nu afectează unitatea creației sale, în care feeria și anticipația științifică se îngemănează și se întrepătrund.

Enigma Marelui Lunar

Criticat ar părea de ciudat, romanul „De la Pământ la Lună” care i-a sugerat lui Méliès ideea primei opere de anticipație — a celei de-a șaptea arte a fost efectiv transpus pe ecran abia în 1958 de regizorul Byron Haskin. Prezența unor actori ca Joseph Cotten, George Sanders și Debra Paget n-a putut salva însă filmul de la mediocritatea impusă de un scenariu dezastruos. Un destin cinematografic mai fericit a avut „Primii oameni în Lună” al lui H.G. Wells. Versiunea din 1919, datorată regizorului J.V. Leigh, a fost bine primită de public și de cronicari, unul dintre aceștia făcând risipă de elogi: „Scenele de pe Lună

care constituie, firește, partea cea mai ieșită din comun a producției, au fost realizate cu îndeminare și fantezie (...). Aterizarea celor doi exploratori în mijlocul sălbaticilor și arizilor munți lunari, care se înalță enigmatici în amurgul sinistru și glacial, reprezintă o situație de o forță și o sugestivitate cu totul neobișnuite.”

După 45 de ani, Nathan Juran realizează o nouă versiune cinematografică a aceluiași roman, beneficiind de un scenariu ingenios. În prologul filmului, o expediție a Națiunilor Unite descoperă pe Lună un steag englezesc și un document — declarație de luare în stăpînire a palidului nostru satelit, evident în numele reginei. Unul dintre semnatarii declarației date 1899, Bedford, este descoperit într-un sanatoriu. El povestește reporterilor cum, împreună cu logodnica sa, Kate, îl însoțise pe profesorul Cavor, inventatorul substanței antigravitaționale. Fiind conduși în fața Marelui Lunar, profesorul îi vorbește acestuia despre istoria terestră, fără a omite războaiele. Pentru a preveni contaminarea civilizației selenare cu astfel de practici iraționale, Marele Lunar hotărăse să-i rețină pe cosmonauții avant la lettre, sperînd că semenii lor nu vor găsi o altă modalitate de a ajunge pe Lună. Bedford și Kate izbutiseră totuși să evadeze, dar vehiculul sferic acoperit cu cavorită se prăbușise în mare și, în lipsă de dovezi, nimeni nu voise să creadă în realitatea călătoriei. În epilog, membrii expediției Națiunilor Unite pătrund în orașul subteran pustiu și ruinat. Bedford își amintește că, atunci cînd rămăsese pe Lună, Cavor avea un guturai rebel și se întreabă dacă nu cumva dispariția civilizației selenare... Știînd că, în „Războiul lumilor”, Wells pusese pieirea marșienilor invadatori pe seama lipsei lor de rezistență la acțiunea bacteriilor terestre, aplaudăm poanta.

Cu toate virtuțile plastice sau inginerizate ale lor, ambele versiuni au fost criticate pentru îndepărtarea de esența romanului, definită astfel

Într-un studiu din 1902 al lui E.A. Bennett: „Este imposibil să nu percepi în puternica și sinistrală imagine a lumii lunare un comentariu profund satiric privind epoca noastră terestră de specializare”. Renunțând la acest comentariu, Nathan Juran și scenaristul Nigel Kneale au mizat totuși pe o altă idee wellsoniană întrupată pregnant în roman: caracterul irațional și antiuman al războiului. O idee pusă în lumină și de alte ecranizări ale operei marelui scriitor englez.

Un Oscar pentru „marțieni”

La 20 octombrie 1938, America a fost zguduită de emisiunea radiofonică pe care țînărul Orson Welles o realizase după un roman celebru al celebrului său aproape omonim: Wells: „Războiul lumilor”. Neluind în seamă inserțiile care avertizau că e vorba despre o ficțiune, mii de oameni și-au părăsit locuințele fugind din calea imaginării invaziei marțiene. Impactul emisiunii fusese potențat de localizarea acțiunii în Statele Unite, și în momentul transmiterii ei. În 1953, scenaristul Barre Lyndon și regizorul Byron Haskin au folosit același procedeu, înlocuind totodată mașinile de luptă tripode ale marțienilor cu aparate de zbor discoidale. Și pentru că invincibilitatea invadatorilor să apară mai pregnant spectatorului contemporan, nici superbomba atomică nu poate distruge cîmpul de forță care-l protejează. Dacă aceste modificări au

o rațiune, nu același lucru se poate spune despre intriga amoroasă convențională născocită de scenarist. (Producătorul George Pal avea să susțină că ea fusese cerută de vice-președintele studioului Paramount, convins că numai așa se poate obține succesul de casă scontat). După cum ni se pare inacceptabilă în raport cu spiritul cărții și cu ateismul declarat al autorului, secvența finală: un disc marțian se prăbușește în fața unei biserici înțesate de refugiați; trapa lui se întredeschide, lăsînd să iasă mîna cu trei degete a unui invadator muribund: „Am implorat toți înfăptuirea unui miracol”, spune eroul, acompaniat de sunetele clopotelor; și miracolul s-a înfăptuit prin intermediul bacteriilor, inexistente pe Marte.

Altfel, scenariul este abil construit, montajul asigură suspensul necesar, efectele speciale merită Oscar-ul cu care au fost răsplătiți Gordon Jennings și echipa lui. O mențiune deosebită pentru scenele care descriu „războiul lumilor” — de fapt, o agresiune brutală, fără posibilitatea de ripostă din partea pămîntenilor. Raza arzătoare transformă oamenii în grămoare de cenușă, topește metalele, face „să se prăbușească zgîrie-norii într-un infern de explozii nimicitoare...”

Întîlnirea a doi mari visători: Verne și Disney

Metafora anti-războinică devine

apoi atitudine explicită în cîteva filme inspirate din „Călătoriile extraordinare” ale lui Jules Verne. Prima versiune cinematografică a capodoperei **Douăzeci de mii de leghe sub mări**, realizată de Stuart Paton în 1916, îl înfățișează pe căpitanul Nemo distrugînd toate navele de război pe care le întîlnește în croazierele „Nautilus”-ului. Vindicta din roman dobîndește astfel dimensiunea unui crez eliberat de motivații personale. Există și adăsurii puerile, cum ar fi descoperirea pe o insulă izolată a unei fete îmbrăcate sumar și botezată „Copilul naturii”, despre care nu se va ști pînă la sfîrșit dacă este sau nu fiica lui Nemo. Spectatorii le treceau însă cu vederea, încîntați de imaginile submarine realizate cu ajutorul fotosferei inventate de frații J. Ernes și George M. Williamson.

În 1954, Walt Disney îl încredințează lui Richard Fleischer realizarea unei noi versiuni a romanului „Douăzeci de mii de leghe sub mări”. O alegere surprinzătoare, dat fiind faptul că Richard era fiul lui Max Fleischer, unul dintre marii rivali ai lui Disney pe tărîmul desenului animat, în anii '30. O alegere fericită, dacă ne gîndim că, așa cum pe bună dreptate afirma Pierre Gires, „Jules Verne n-a fost niciodată atît de onorat ca în această producție Disney”. De astă dată căpitanul Nemo, interpretat cu profunzime și strălucire de James Mason, duce o luptă necruțătoare împotriva fabricanților de arme și explozivi, scufundînd navele lor purtătoare de moarte. El vrea să determine astfel guvernele să renunțe la confruntările singeroase ca mijloc de rezolvare a conflictelor, răzbuindu-se totodată pe fabricanții care i-au ucis soția și copilul, în tentativa de a-i smulge secretele științifice. Printre aceste secrete se numără, pare-se, și cel al energiei nucleare: cînd locul de refugiu al „Nautilus”-ului, craterul stins Vulcania, explodează în final, deasupra lui se înalță teribila ciupercă...

James Mason este secondat cu brio de Paul Lukas (profesorul Aronnax), Peter Lorre (Conseil), Kirk Douglas (Ned Land). Apare și un nou personaj, cu un rol oricum mai bine definit decît cel al „Copilului naturii”: Otaria Esméralda, ale cărei poze și „dialoguri” cu Land reprezintă singura concesiune făcută obișnuitului public juvenil al lui Disney.

Pentru că vorbim despre inovație în domeniul expresiei cinematografice, trebuie să menționăm și ecranizarea unei alte „călătorii extraordinare”, „În fața steagului”. Repovestind drama lui Thomas Roch, savantul nebun care slujește, fără să știe, telurilor criminale ale piratului Ker Karraje, alias conte d'Artigas, regizorul ceh Karel Zeman a recurs la o modalitate originală. Filmul său, intitulat **Invenție diabolică** (1958), re-crează climatul vernian, utilizînd decoruri concepute în maniera gravurilor din magnifica ediție Hetzel a operei marelui scriitor. Cît despre invenția lui Roch, ea este, într-adevăr, diabolică, unii comentatori considerînd-o o figurare a bombei atomice. El se întemeiază pe pasaje cum este cel în care inginerul Serkô îl spune lui Simon Hart: „Efectele acestui explozibil depășesc tot ce se poate imagina. E destul de puternic pentru ca, folosind o cantitate de cîteva mii de tone, să distrugem Pă-

Ofensiva kitsch-ului
intergalactic

SUPERMAN II



mîntul și să-i împrăștiem rămășițele în spațiu..." Dealtfel, filmul, ca și romanul, se încheie cu un mic apocalips local. Recăpătîndu-și luciditatea în fața steagului țării sale, arborat de o navă pe care se pregătea s-o distrugă la ordinul lui Ker Karraje, Roch aruncă în aer insula piraților. Rațiunea învinge — e adevărat, în extremis.

Cu „Mașina timpului” în viitor

Vom încheia rapidă noastră incursiune pe tărîmul ecranizării operelor celor doi corifei ai anticipației clasice, întorcînd-ne la „Mașina timpului”. Cu toată bogăția lui de idei și sugestii vizuale, acest strălucit debut wellisian a reținut atenția cineștilor abia în 1959. Scenaristul David Duncan și re-

gizorul George Pal au respectat, în linii mari, litera textului, adăugînd cîteva elemente care actualizează fără ostentație fabula wellisiană. În drumul său prin viitor, Exploratorul Timpului — numit, în film, George — se oprește în 1917, 1940 și 1966. De fiecare dată, el este martorul unor conflagrații din ce în ce mai distrugătoare, ultima, purtată cu arme atomice, făcînd să se ridice din adîncuri un ocean de lavă, care acoperă Londra și împrejurimile ei. George trebuie să-și continue călătoria ultrarapidă, așteptînd ca eroziunea să-l elibereze din temnița de lavă solidificată... Avertismentul e întărit de o altă secvență datorată realizatorilor filmului. Conduc de Weena, una dintre ființele fragile de la suprafața pămîntului, într-un fel de muzeu al trecutului, George descoperă „Inelele care vor-

besc”. Rotit deasupra unui panou luminos, unul dintre aceste ingenioase aparate de înregistrare face să se audă o voce: „Războiul dintre est și vest care dura de 326 de ani, a luat sfîrșit. N-a mai rămas nimic cu care să luptăm și sîntem prea puțini ca să continuăm lupta. Atmosfera e atît de saturată de germeni mortali, încît nu mai poate fi purificată, nu mai există nici un loc curat pe această planetă”.

La activul ecranizării trebuie să menționăm și interpretarea convingătoare pe care o dau Rod Taylor și Yvette Mimieux personajelor George și Weena, a căror idilă abia schițată aruncă o lumină palidă asupra tabloului tragic al distrugerii și regresiunii. Călătoria în timp este realizată cu mijloace simple, dar de mare efect spectacular. Trecerea anilor și a deceniilor este sugerată prin trucuri ingenioase, cum ar fi schimbarea rapidă a veșmintelor unui manechin aflat într-o vitrină. O reușită o constituie și morloicii cu ochi fosforescenți din cavernele cufundate în tenebre.

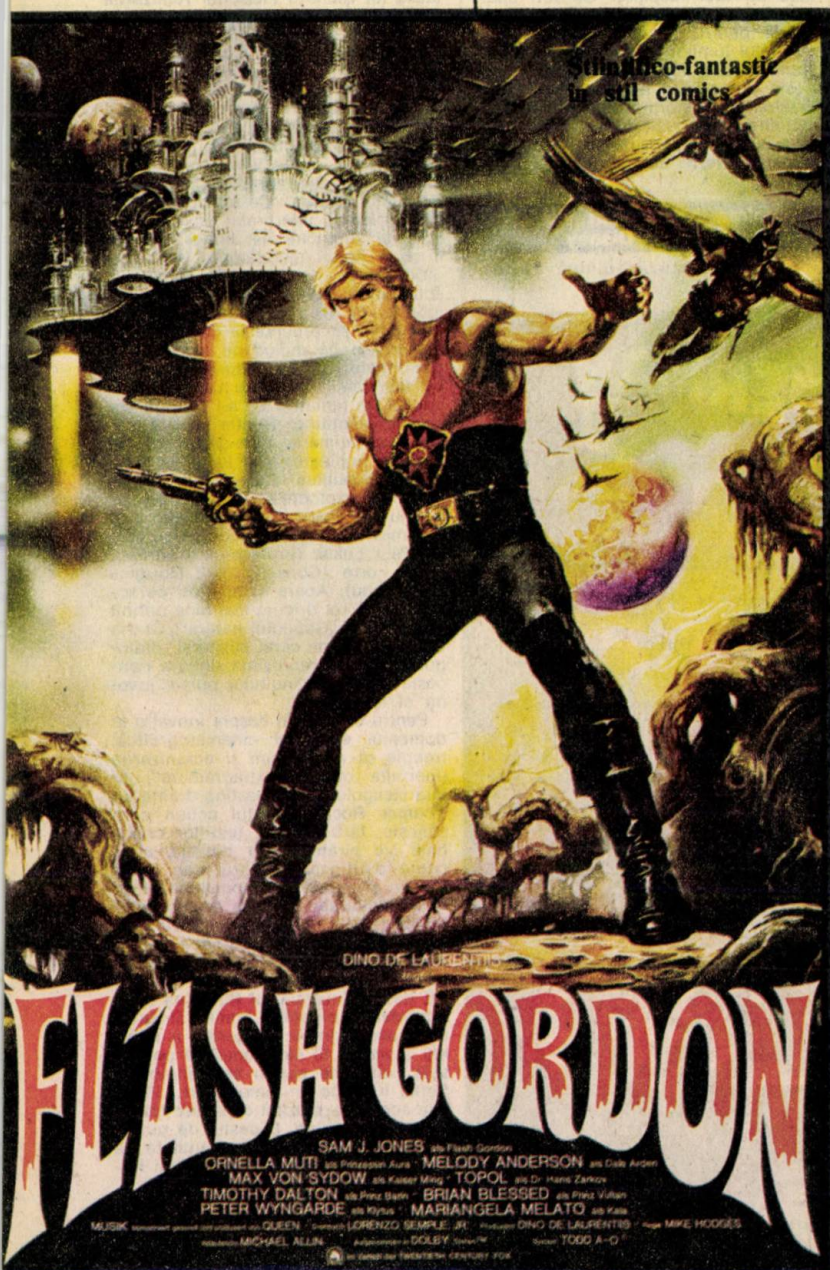
Un gen opus resemnării

S-a reproșat filmului **Mașina timpului** că a renunțat la tulburătoarele imagini ale Pămîntului muribund din ultima parte a romanului. Dar teoria morții termice fusese de mult abandonată de știință, iar realizatorii și-au concentrat atenția, în mod firesc, asupra conflictelor și relațiilor umane. Mai întemeiată pare, la prima vedere, obiecția privind „trădarea” intenției de a trage un semnal de alarmă în legătură cu adîncirea prăpastiei dintre exploatați și exploatatori, proces care ar fi putut să ducă, în viziunea autorului, la împărțirea omenirii în două specii diferite. Filmul nu eludează ideea, diminuîndu-i ce-i drept impactul prin dinamitarea teribilului modus vivendi al anului 802 701. Înainte de a se întoarce în timpul său, George și eloi treziți de el din apatia fatală incendiază imperiul subteran al morloicilor. Iar Exploratorul pornește din nou spre viitor, pentru ca, așa cum presupune prietenul său David, singurul care crede în incredibila călătorie, „să-l ajute pe eloi să construiască o lume... o lume nouă și pentru el...”

Soluția aleasă de realizatori nu mi se pare a fi reproabilă, din unghiul dublei justificări a lecturii într-o cheie modernă și a transpunerii pe un alt tărîm al artei. În definitiv, Exploratorul nu împărtășește nici în roman resemnarea abulică a eloiilor, ripostînd cu violență atacurilor speciei subpămîntene; iar incendierea cavelor este într-un fel prefigurată de focul care mistuie pădurea... Cît despre minimalizarea avertismentului wellisian, să recunoaștem că pericolul războiului, denunțat cu consecvență în film, este mai real și de o covîrșitoare însemnătate pentru supraviețuirea omenirii.

Succese de prestigiu, realizări meritorii, eșecuri... Dialogul literaturii de anticipație cu cea de-a șaptea artă continuă, sub semnul tentativei de a tîlmăci pe marele ecran mesajul ideatic și virtuțile artistice ale unor texte care și-au aflat demulț locul în biblioteca de aur a omenirii.

Ion HOBANA



SAM J. JONES aka Flash Gordon
ORNELLA MUTI aka Princess Aura • MELODY ANDERSON aka Cade Gordon

MAX VON SYDOW aka Kaiser Ming • TOPOL aka Dr. Hans Zerkow

TIMOTHY DALTON aka Prince Bath • BRIAN BLESSED aka Prince Vultan

PETER WYNGARDE aka Yipsum • MARIANGELA MELATO aka Kala

MUSIC composed and conducted by QUEEN • Lyrics by LORENZO SEMPLICE JR. • Produced by DINO DE LAURENTIS • Edited by MIKE HODGES

Directed by MICHAEL ALLIN • Adapted by DOLEBY • Screenplay by TODD A-O

A Century Fox Production • A CENTURY FOX FILM



Fantezia la ea acasă

Dacă ecranizarea unei cărți celebre este pentru filmul jucat o inițiativă plină de riscuri și minată de nenumărate prejudecăți, apropierea de literatură ar putea părea pentru arta a șaptea bis o adevărată nesăbuită. După unele păreri, marii scriitori n-ar avea ce să caute în acest „regat al divertismentului”, cum este poreclită animația. Cu toate acestea, puține proteste s-au auzit când Ulise, Don Quijote sau Gulliver au devenit personaje de desen animat. „Cenușăreasa” cinematografului și-a câștigat de la început un drept incontestabil: o mare libertate în adaptarea motivelor și temelor literare. Stilizarea, exagerarea și parodierea sînt principii ale poeticii „îmîie în mișcare”. Conștienți de uluitoarele posibilități ale artei lor, animatorii nu-și îngăduie totuși orice în materie de ecranizare. De pildă, nu s-a încumetat niciunul, nici măcar în glumă, să transpună în imagini în căutarea timpului pierdut sau Frații Karamazov. Așa cum declara într-o profesiune de credință realizatorul englez Bob Godfrey, „animația trebuie să exploateze fantasticul, neverosimilul, imaginația omenească, pentru că filmarea «reală» a pătruns peste tot

**Nimeni n-a făcut
încă
un desen animat
după „În căutarea
timpului pierdut”
sau după
„Frații Karamazov”.
...Dar animația
nu mai este
demult
doar un „regat
al
divertismentului”**

unde era posibil pe pămînt și a ajuns chiar și pe lună”. Fără să teoretizeze prea mult, slujitorii celei de-a opta arte s-au orientat încă de la început înspre acele surse literare care îngăduiau fanteziei să se dezlanțue.

La început a fost fabula

Copilaria desenului animat nu-l anunță ca pe un domeniu cinematografic adresat copiilor, ci adulților. Pionierii Winsor McCay și Emile Cohl își alegeau subiecte de ziar: pamflete politice, satiră de moravuri, critică socială. Primul pas spre literatură al filmului „Imagine cu imagine” a fost fabula. Întîmplări vesele cu animale mari și mici, șirețe sau nătîngi, încep să inspire animatorilor pelicule cu tîlcuri ce se referă la cusururile semenilor. Una dintre cele mai vechi **Greierile și furnica** (1911), l-a consacrat pe Ladislav Starevici ca pe cel dintîi maestru în tehnica păpușilor. Se spune că vizionînd această istorioară filmată în alb-negru, marele Tolstoi a devenit unul dintre simpatizanții artei animației. Nu știu cită exagerare conține anecdota, dar realizarea lui Sta-

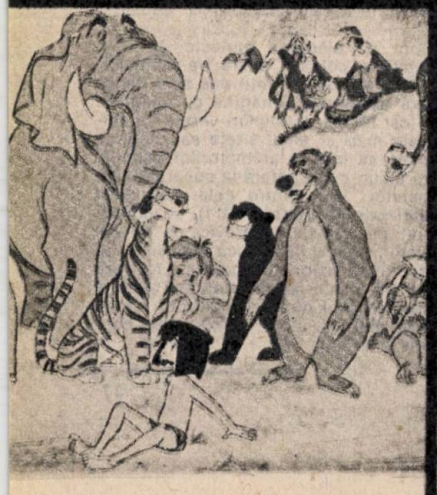


Bagheta magică a lui
Disney (*Cenușăreasa*)



În timp ce greierele cîntă...
(*Greierele și furnica* de Victor Antonescu)

Celebre
personaje ale lui
Kipling prin ochii lui Disney
(*Cartea junglei*)



revici este într-adevăr o performanță. Personajele se mișcă uluitor, iar ambianța scenografică dă viață unei lumi feerice. Fabula devine un subiect favorit și pentru desenul animat. Prin ea se inaugurează, înainte de Disney, zodia zoomorfismului. **Fabulele lui Esop** (1916) semnate de americanul Paul Terry nu ilustrează în imagini poveștile cu tilc ale autorului grec, ci sînt baletе umoristice în care intervin tot felul de animale. Nicl în **Fabulele** (1918) englezilor Dudley Buxton și Anson Dyer sursele literare nu sînt respectate cu strictețe. Poveștea este un pretext pentru înlănuirea gagurilor, din ce în ce mai năstrușnice. Bestiarul animației începe să zămislească fături care de care mai hăzoase și mai pline de personalitate. În plin elan fabulistic al artei a opta apare, la sfîrșitul anilor '20, Disney, părintele celui mai celebru șoarece din lume, Mickey Mouse. El îndreaptă însă ținta

procedeu de sincronizare a sunetului cu mișcarea și începe elaborarea lung-metrajului care va proiecta în legendă perfecționismul disneyan, **Albă ca zăpada și cei șapte pitici** (1937). Deși subiectul din povestea fraților Grimm rămîne neschimbat, autorul își îngăduie să inventeze noi personaje și să dea „planului doi” partituri pline de culoare și săvoare. Cu un formidabil instinct filmic, el rezolvă unele din problemele ecranizării care dau multă bătaie de cap teoreticienilor. Fără să poată fi acuzat nici o clipă că s-a lăsat tiranizat de cuvîntul scris, Disney pare că recrează basmul cunoscut, proaspăt și fermecător în „straiele” animației. Nimeni nu s-a indignat auzind-o pe Albă ca zăpada cîntînd pășărilor pădurii, așa cum nu s-a protestat cînd într-o altă versiune a **Alicei în țara minunilor** semnata de Hanna și Barbera, un motan frecdonează cu vocea lui Samy Davis jr. „What's a nice kid like you/ Doing in a place like this?”. Apelînd la arii molipsitor de cantabile și la metamorfoze și transformisme incîntătoare, „marele mag” a adaptat pentru ecran și alte cărți ale copilăriei: **Pinocchio** (1939), **Cenușăreasa** (1949), **Peter Pan** (1951), **Cartea junglei** (1967). Deși nimeni nu a reușit să egaleze în popularitate filmele sale, mulți i-au preluat pasiunea ecranizării poveștilor.

Unul dintre cei mai harnici dar și mai inspirați realizatori de basme animate este sovieticul Ivan Ivanov-Vano care tîlmăcește în imagini fastuoase **Crăiasa zăpezii** (1945), **Căluțul cocoșat** (1947), **Albă ca zăpada** (1956), **Aventurile lui Buratino** (1960). Farmecul peliculelor sale este explicat de pecetea lor națională inconfundabilă, de tonul sfîtos cu accente patetice specific povestitorului rus.

Calea adaptării libere a fost adoptată și de animatorii noștri care nu si-au dat încă „măsura” în lungul metraj. Excepție face Gopo care a conceput pentru ecran o foarte personală variantă a poveștii lui Ion Creangă „Fata babei și fata moșului”, devenită musicalul, parțial animat, **Maria Mirabela** (1982). Că libertățile autorului față de textul literar l-au ajutat să compună un basm modern pe gustul pustiilor de azi este un lucru dovedit de succesul de public, dar și de premiul obținut de film la Festivalul de la Salerno. Creangă este de altfel unul dintre scriitorii cei mai agreați de realizatorii de la „Animafilm”. În 1964, George Sibianu a prezentat la Festivalul de la Mamaia o savuroasă versiune cu păpuși animate a **Prostiei omenești**, pentru care a fost răsplătit cu un „pelican de aur”. În migăloasa tehnică a cartooanelor decupate, Liana Petruțiu a ecranizat și ea texte ale hîrului moldovean: **Fata babei și fata moșului** (1969) și **Pungața cu doi bani** (1975). Adaptînd și povești ale altor autori, animatorii români au dovedit că știu să evite soluția ilustrării comode. În acest sens, merită amintite mai ales poeticele filme realizate după Al. Brătescu-Voinești de Laurențiu Sirbu (**Pulul**, 1972) și după Hans Christian Andersen de Ion Truică (**Cadoul**, 1973 și **Măiastra**, 1980). Dovedită în ecranizări de scurtă respirație, capacitatea realizatorilor noștri de a zămisi lumi de basm se cere de-acum pusă la încercare într-un lung metraj. Pe cînd o ver-

inspirației literare a animației inspire un alt gen, basmul.

Basmеle copilăriei

Chiar dacă niște critici snobi l-au poreclit „un Rafael al prostului gust” și unii colegi l-au acuzat de dulcегărie, Disney rămîne „marele mag”. Nimeni nu s-a priceput atît de bine ca el să traducă în imagini feerice basmele copilăriei. Fără a se mulțumi să ilustreze pe ecran poveștile fraților Grimm, Carlo Collodi sau Rudyard Kipling, el însușiește zîne, spiriduși, printese, căprioare, vrăjitoare, pitici și vervețe, un întreg popor de personaje, cu voci și chipuri de neuitat, care fac palpitantă înfruntarea dintre bine și rău. După o versiune cinematografică a irezistibilei **Alice în țara minunilor** (1927), în care secvențe animate sînt alternate cu filmare reală, realizatorul pune la punct un

siune animată a „Tineretii fără bătrânețe” sau a lui „Harap Alb”?

Fără crispare în fața cărților faimoase

Animatorul nu este închipuit pășind în virful picioarelor prin bibliotecă. Stăruie impresia că el este prin vocație un ironist, că literatura nu-i poate inspira decît replici parodice. Multe exemple confirmă această părere. Din „Odiseea” lui Homer, regiunea Luminița-Cazacu a împrumutat cîțiva eroi pe care i-a făcut protagoniști unui hazos serial despre condiția femeii, **Penelopa**, iar din palpitantul roman „Cei trei mușchetari” de Alexandre Dumas, Victor Antonescu a preluat cîteva peripecii șarjate amabil în episoadele unui ciclu unde „pozitivi” sînt șoriceii, iar „negativi” motani. Tragedia shakespeariană „Roméo și Julieta” cunoaște versiuni animate serioase, ca aceea străveche a lui Anson Dyer, din 1919, dar și multe tratări în cheia parodiei, una dintre cele mai recente, din 1984, semnată de iugoslavul Dusko Petricic, închipuie povestea de iubire și de ură petrecută în familiile Montague și Capulet într-o lume de monștri.

Atitudinea necrispată în fața marilor cărți nu este însă tradusă întotdeauna în parafraze umoristice și în aluzii comice. Eroi îndrăgîți ai literaturii sînt evocați și pe ton nostalgic, așa ca în poeticul film al lui Vlado Kristl intitulat **Don Quixote** (1960) sau ca în **Hilgeloo** (1974) de Ion Truică, peliculă de nouă minute care nu este o relatare a întâmplărilor tragicomice ale „cavalerului tristei figuri”, ci un admirabil eseu despre donquijotism. Regiourul nostru a mai realizat după această formulă o altă peliculă omagială, **Carnavalul** (1972) inspirată de teme și personaje din opera lui Andersen. Tot cu referiri la întreaga creație a scriitorului, dar cu o mai vădită intenție de a ecraniza, autorul a tradus în imagini de mare noblete povestirea **Prințul feticit** (1980) de Oscar Wilde.

Inspirarea din cărți faimoase este uneori pentru animatorii prilejului unor performanțe stilistice. În difișia tehnică a ecranului cu ace, Alexandre Alexeieff a realizat **Nesul** (1963) după proza cu același nume a lui Gogol. Modelînd plastilină colorată, americanul Will Vinton a reușit o feerică versiune a **Micului prinț** (1980). Pentru admiratorii frazelor nuanțate a lui Saint-Exupéry, filmul pare însă destul de rudimentar. Deși inspirată din „Metamorfozele domnului Samsa”, noulă a frămîntatului Kafka, **Metamorfoza** (1978) canadianei Caroline Leaf este un model de fidelitate față de spiritul sursei literare. Realizată în tehnica animației de nisip, pelicula reușește să comunice acel neliniștitor „mai de vivre”, sentiment emanat de mai toate paginile prozatorului. Suprarealismul a oferit animației un text savuros, „Ubu rege” de Alfred Jarry, după care polonezul Jan Lenica a turnat un lung metraj de mare inventivitate plastică. Din această rapidă trecere în revistă a încercărilor artei a opta, de a traduce în imagini marea literatură, se vede că cele mai fericite contacte au fost înlesnite de natura cărților vizate. În cele mai multe ca-

zuri, alura lor fantastică a fost puntea de legătură cu limbajul specific animației.

Poezia și animația: o comună „poetică”

„În animație totul se poate” este deviza nescrisă a slujitorilor artei a opta. Filmul animat nu imită viața, ci o interpretează, creînd o nouă realitate. Marea sa putere de a comprima și dilata timpul și spațiul, de a zămisi o lume autonomă în care totul este cu puțință, îl aseamănă poeziei. Ca și aceasta, el are un limbaj prin excelență metaforic. Neobositele metamorfoze ale formelor și liniilor au harul de a materializa abstracțiunile și conceptele, de a vizualiza fantasticul. Depinde numai de priceperea autorilor de a face din convenționalitatea mijloacelor forță lor de expresie. Imaginînd în **Scurta istorie** (1957) un strănut al soarelui, Gopo creează într-o secvență de cîteva secunde o întreagă cosmogonie. Printr-un ingenios gag, autorul reușește să sugereze, nu departe de adevărul științific, nașterea sistemului solar. Neîngrădita libertate poetică a animației a atras de partea ei poezia. Gestul s-a concretizat în opțiunea tematică a unor realizatori tentați să traducă pentru ecran din acest gen literar, sau prin trecerea unor poeți în rîndul scenariștilor. Un exemplu celebru pentru a doua ipostază este Jacques Prévert, colaborator inspirat al regizorului Paul Grimault. Împreună ei au realizat **Micul soldat** (1947), o dulcică poveste despre o păpușă îndrăgostită de un soldat de lemn și **Păstorii și coșarul** (1952), un delicat lung metraj ce demonstrează forța iubirii de a înfrunta prejudecățile sociale.

Din poezia românească, animatorii noștri au fost atrași la început de „bucățile” pentru copii. Tudor Arghezi este un autor preferat și merită amintite mai ales două filme inspirate de versurile sale: **Zdreanță** (1956) de Ollimp Vărășteanu și **10 căței** de Laurențiu Sirbu. Glumețul Marin Sorescu a sugerat ideile unor pelicule grave: **Picătura** (1966) de Sabin Bălașa și **Expertiză de artă** (1979) de Adrian Petringenaru. Cel mai pasionat traducător al poeziei în limbajul animației este Ion Truică. După ce a povestit în imagini de dramatică frumusețe „Balada meșterului Manole” în **Marea zădărire** (1974), el a încercat să vizualizeze universul poetic al unor autori moderni. **Crepuscul** (1982) este un eseu despre obsesiile tematice ale melancolicului Bacovia, iar **Remember** (1977) și **Farul** (1978) întruchipează în desene gracile și hieratice metafore-cheie din creația lui Nichita Stănescu, cel care ne-a fascinat cu „o viziune a sentimentelor”. Este de admirat obstinarea realizatorului de a găsi imagini literare echivalente vizuale, apelînd arareori la cuvînt. Reușitele sale țin de expresivitatea plastică, dar mai ales de neobositul efort de interpretare a textului inspirator. Cu mijloacele sale în perpetuă miscare și transformare, cultivînd constant în spectatori facultatea uimirii, arta a opta izbuteste ca, în relația sa cu literatura, să evite plicticoasa ilustrare.

Dana DUMA



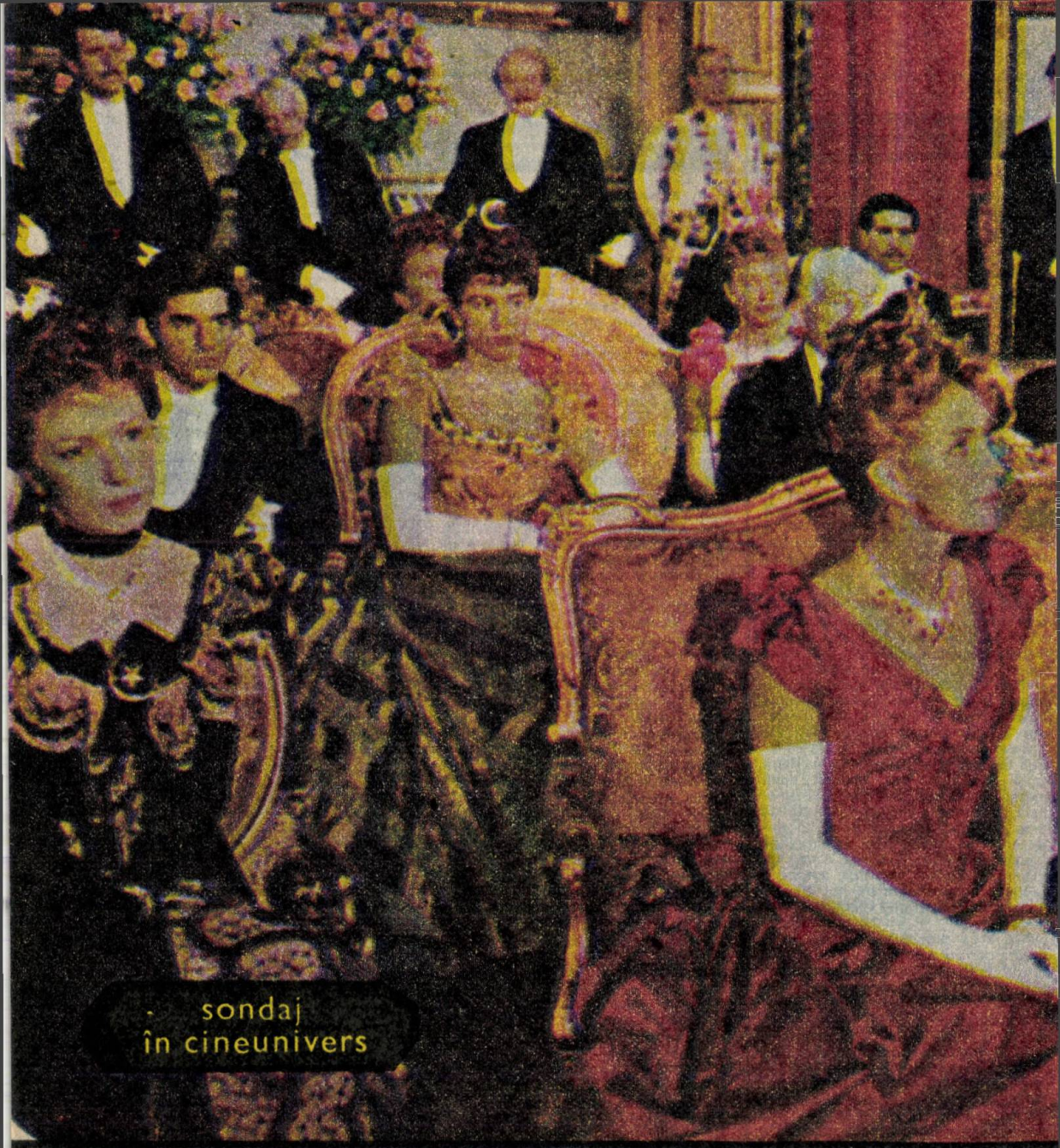
O feerie — Andersen în viziunea
lui Iordan Chimet și Ion Truică
(*Fetia cu chibrituri*)



Robin Hood în variantă zoo...

Punguța cu doi bani
reposestă de Liana Petruțiu





sondaj
în cineunivers

**O falsă problemă majoră:
conflictul
dintre cuvînt și imagine**



După D'Annunzio,
„Inocentul” de Visconti

Este evident că larga deschidere spre public sau, mai bine zis, spre toate tipurile de public, de la cele mai exigente la cele mai puțin pretențioase ca și accesibilitatea, reală sau doar bănuită, constituie un factor deloc neglijabil care favorizează, în ce privește înțelegerea fenomenului cinematografic, frecvențele confuzii între cultural și artistic.

Ecranizarea — un teren al confuziilor?

Un exemplu caracteristic pentru asemenea confuzii îl reprezintă, fără îndoială, ecranizările. Nimeni n-a contestat și nimeni nu poate contesta marea lor importanță culturală. Nu numai analizele critice, ci și datele statistice demonstrează rolul lor însemnat în dezvoltarea gustului pentru lectură și, în general, pentru introducerea spectatorului într-un univers al

ficțiunii superioare, pentru familiarizarea (chiar dacă, uneori, superficială) cu literatura națională și cu cea universală. Mare parte (sau, mai exact, cea mai mare) din ecranizări au, într-o măsură mai mare sau mai mică, aceste calități, dar, în același timp, cea mai mare parte din ecranizări se rezumă cu sau fără voia autorilor lor, la aceste atribute, indiscutabil importante. Se petrece aici un proces, perfect contrar celui pe care Roland Barthes îl găsea caracteristic operelor de artă; în ecranizările „co-

mune" textul comentează imaginile, iar imaginile ilustrează textul.

Într-un fel, valoarea culturală obține valoarea artistică, și am putea spune că îndeobște ecranizarea obișnuită e mai degrabă artizanat decât artă. Maurice Blanchot spunea undeva că, spre deosebire de opera de artă, obiectul artizanal nu trimite la el însuși, ci dispare complet în folosință, trimite, deci, doar la valoarea sa utilă și abia în măsura în care-și depășește funcțiunea poate fi considerat operă de artă. Ecranizarea curentă există în primul rând prin raportarea la ceea ce este funcția sa esențială, la ceea ce constituie utilitatea sa: a difuza, a face vizibilă (prin mijloace cinematografice și pentru publicul cel mai larg) o operă de artă exterioară, în speță o operă literară.

Ecranizarea — o simplă traducere?

Continuând demonstrația pe aceste coordonate, am putea spune că, într-o bună măsură, ecranizarea echivalează cu o traducere. Desigur, există traduceri (ca și ecranizări, dar despre aceasta vom aminti mai târziu) care se constituie în opere de artă originale. Traducerile fraților Schlegel și ale lui Tieck din Shakespeare sînt, mai presus de fidelitatea și calitatea excepțională a transpunerii, opere fundamentale ale spiritualității romantice din Germania de la cumpăna secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, realizări emblematiche pentru o perioadă de nemaipomenită eflorescență filozofică, literară, muzicală și, prin aceasta, opere de artă nemuritoare. Tot așa, traducерile „Iliadei” și „Odiseei” realizate de G. Murnu rămîn ca o operă de artă de primă mărime a literaturii române, o operă în care se vede profunde și pure ale limbajului

„Dacă necesitatea culturală a ecranizărilor e în afară de orice discuție, valoarea lor artistică ridică întrebări și naște dificultăți”

păstoresc românesc își fac auzite excelența într-o creație absolut originală, dincolo de (și fără a trăda nici o clipă) originalul homeric. Mai aproape de noi, versiunea „Ghepardului” realizată în românește de Tașcu Gheorghiu, trimite nu numai la opera italiană ci și la un univers stilistic, specific literaturii române, univers de sorginte miteică, la o modalitate inegalată de a evoca somptuozitatea obosită a crepusculului.

Dar, marea majoritate a traducerilor, socotite reușite, își propun (sau realizează) altceva: restituirea, pe cît posibil mai apropiată a originalului și doar atît. Ca în formularea lui Blanchot, amintită înaintea, obiectul dispare în folosința lui. Se pleacă, poate, de la iluzia că prin traducere sau ecranizare, semnificatul rămîne același, în condițiile în care se schimbă semnificatul, cînd în opera de artă există de fapt, între ele, o unitate indestructibilă. Cum bine spunea Jean Starobinski, scriitura (în înțelesul de construcție artistică) nu este intermediarul îndoielnic al experienței interne, ci chiar această experiență. Or, în cele mai multe cazuri, ecranizarea (sau traducerea) nu-și propune (con-

știent sau inconștient) decît un asemenea rol de intermediar.

Ce este intertextualitatea?

Întrebăm, deci, dacă valoarea culturală a ecranizărilor e în afară de orice discuție, statutul lor artistic ridică întrebări și dificultăți. S-ar putea susține că ecranizarea literaturii este unul dintre cele mai tipice aspecte ale „intertextualității”. Aceasta este, de pildă, teza de bază a unei deosebit de interesante și inteligente lucrări de doctorat, a eminentului scenarist român Dumitru Carabăț, teză intitulată „Tratarea literaturii în opera lui Visconti. Propuneri pentru o teorie a ecranizării literaturii”. E un punct de vedere care oferă dublul avantaj al raportării la elementele esențiale și al propunerii unei viziuni unitare și integratoare.

Dar intertextualitatea, atît de cultivată și apreciată în cultura contemporană, trebuie, în primul rînd, înțeleasă ca o translație pe alte coordonate, dintr-un cod în altul, al unui text (sau a profilului unui text) translația efectuîndu-se însă în cadrul aceluiași sistem, respectiv al literaturii. Nu este aceasta, poate, o condiție intrinsec și imperios limitativă, dar, în orice caz, trecerea de la un sistem la altul (respectiv, în cazul care ne interesează, de la arta literară la arta cinematografică), complică lucrurile și sporește dificultățile.

Grosso modo, operațiunea intertextuală poate să îmbrace fie forma relatării unor teme arhetipale sau a unor trame narative, clasificate, familiare, accesibile cititorului, din nevoia de a sublinia permanența, eternitatea unor situații doar aparent noi sau din nevoia artistică de a masca superioritatea „zicerii” asupra elementelor factologice, fie, în cele mai multe cazuri, să adopte o poziție polemică față de structura textuală primară. În această din urmă ipostază, e vorba de demonstrarea încheieturilor structurii originare, de cîștigarea unui anumit recul, a unei anumite exteriorități critice care să conducă la destrămarea vrajei textului prim. Unei asemenea abordări nu-i este străină, deseori, o anumită viziune parodică (în sensul superior al termenului), o anumită atitudine ironică. Ironia, arată Starobinski, interpretează raportul diferențiat între timpuri (și suportul intertextual este totdeauna așezat în timp, n.n.) în beneficiul prezentului, spre deosebire de nostalgia care-l interpretează în beneficiul trecutului. Într-un fel, așa cum spunea Marx, ne despărțim de

Daniel Olbrychski,
într-un film
semnat Wajda:
Pădurea
de mesteceni



trecut rîzînd, iar istoria se repetă (și ce este altceva raportul intertextual, altceva decît „repetare a istoriei“?), cel mai adesea, în haina comediei.

Ce este „lectura realității“?

Spuneam înainte că în cazul ecranizărilor — ca trecere nu de la un cod la altul, ci de la un sistem de coduri la altul — dificultățile se amplifică. E interesant și semnificativ că în teza de doctorat amintită, D. Carabă — parcă pentru a răspunde dinainte obiecțiilor posibile — enunță o foarte seducătoare premisă. Oricît ar părea de ciudat, afirmă D. Carabă, filmul-e-cranizare nu este doar rezultatul lecturii operei literare, ci rodul unei duble lecturi: pe de o parte, rezultatul lecturii operei ecranizate, iar pe de altă parte, consecință a ceea ce s-ar putea numi „lectura realității“. Filmul ca produs intertextual este compus dintr-o țesătură de urme (conceptul este împrumutat de la Jacques Derrida) dintre care unele duc clar spre operele ecranizate, după cum altele ne călăuzesc spre o lume diferită de cea a ficțiunii textelor literare (lume ce poate fi exprimată, la rîndul ei, prin alte texte), pe care o numim „realitate“ (în fond, arată D. Carabă, laturi esențiale ale experiențelor sociale, morale etc. trăite direct și indirect de cineastul ecranizator). Ultimele urme explică, alături de cele ale productibilității limbajului cinematografic diferențele totdeauna existente dintre textul literar (donator) și textul filmic (beneficiar).

Credem că și pe baza unei asemenea demonstrații, apare evident că ceea ce numim ecranizare nu se poate reduce la o simplă transcripție în cod cinematografic a unui text literar (și în acest context, un concept ca cel de „fidelitate“ își manifestă neconcludența); dacă filmul-e-cranizare se reduce doar la altul sau chiar dacă „fidelitatea“ față de textul-donator se dovedește copleșitoare în defavoarea „lecturii realității“ și a ceea ce s-a numit mai sus „productibilitatea limbajului cinematografic“, avem de-a face doar cu ceea ce numeam „obiect artizanal“.

Cu toate acestea, interpretările care se bazează pe teoria fidelității textului filmic față de textul literar, pe teoria care face din literatură o sursă majoră (dacă nu chiar sursa primordială a oricărei creații cinematografice valabile) continuă să ocupe un loc important în critică, ba chiar să prolifereze.

Imaginea inferioară față de cuvînt?

La o privire mai atentă, apare clar că asemenea interpretări, asemenea teorii pornesc de la premisa, de obicei implicită dar de mare rezistență și de mare circulație, premisa inferiorității de esență a imaginii față de text (adică față de cuvînt). Se manifestă o veritabilă atitudine maniheistă în tratarea deosebirii între cuvînt și imagine, ignorîndu-se că, de fapt, în cîmpul artei, și cuvîntul și imaginea funcționează ca „text“.

Dacă s-a spus, și pe bună dreptate,



De la Duiliu Zamfirescu la Dan Pița: Tănase Scatiu

ca asistăm în zilele noastre la o ofensivă de amploare a imaginilor (vizuale), nu mai puțin adevărat este că vremea actuală consemnează și o îndrăgășită contraofensivă a celor care văd în imagine (mai ales în cea în mișcare și mai ales în cea care cunoaște o răspîndire de masă) sursa tuturor nenorocirilor care amenință structurile noastre sociale, morale, culturale ș.a.m.d. Asistăm la o bizară (și involuntară, desigur) alianță a celor, pe de o parte, care se reclamă de la unele vechi religii orientale sau de la iconoclaști și care se regăsesc astăzi în teoriile diferitelor grupe „integraliste“ sau „fundamentaliste“ și care totuși văd în imaginea vizuală o manifestare satanică cu cel, care, pe de altă parte, jinduiesc în pofida altor asalturi ale științei și filozofiei contemporane spre un univers fundamental armonios și bine ierarhizat, construit în jurul unui element central și primordial care nu poate fi decît cuvîntul, cu cei fascinați de succesele într-adevăr spectaculoase ale lingvisticii contemporane, cu cei care se situează pe pozițiile unui conservatism „de bun simț“ (a cărui premisă implicită este, bineînțeles, oroarea de „noutăți“) și cu alții și alții. Se admit, eventual, de către unii „anti-iconici“ mai lucizi sau mai concilianți unele concesii: astfel, imaginea fixă, respectiv pictura, își poate găsi, după ei, între anumite limite, un loc în cetatea spiritului. Imaginea în mișcare (cinematograful, în primul rînd) rămîne însă, tot după ei, condamnată la ostracizare sau, în cel mai bun caz, la un rol explicit subaltern. Se extinde astfel, parcă, cunoscuta legislație britanică de inspirație victoriană, după care în barurile de noapte și în alte localuri specializate se pot prezenta nuduri feminine, dar numai imobile; orice mișcare, cît de neînsemnată atrage după ea calificativul de „obscenitate“ și conduce automat la aplicarea rigorilor legii.

Bach sau Beethoven se pot „povesti“?

Nu e cazul să consemnăm aici prea multe exemple despre consecințele uneori tragi-comice ale aplicării pedestre a teoriei despre superioritatea absolută a cuvîntului. Unii își mai amintesc, probabil, de vremea cînd „scenariul literar“ era considerat condiția sine qua non, ba chiar unică, a realizării filmelor. Pe baza unui scenariu literar bun, filmul bun trebuia să vină oarecum de la sine. În consecință, pentru realizarea de filme de calitate se punea problema mobilizării nu a cineastilor, ci a scriitorilor. Cam în aceeași vreme, de presiune a dogmatismului, se susținea că singura muzică (indiferent de gen) care merită să fie promovată este „muzica cu program“ adică, mai pe românește spus, cea muzică în spatele căreia se presupunea că se pot pune cuvinte, care putea fi „povestită“ în cuvinte. Redactorii de la Radio sau de la instituțiile muzicale se străduiau să inventeze cite o povestioară în spatele fiecărui concert de Bach sau sonate de Beethoven, fără acest apendice muzica respectivă riscînd să fie considerată de categorii inferioară.

Ca să revenim la ecranizări, e folositor poate să amintim — și experiența de cineați a fiecăruia dintre noi o confirmă — că de cele mai multe ori (ne referim aici, bineînțeles, numai la opere reușite) textul literar donator constituie doar punctul de plecare care în procesul creației cinematografice este exaltat și negat, descompus în elementele sale particulare și sintetizat într-o idee directoare, regîndit, expurgat, îmbogățit, reconstruit, în fine, într-o structură nouă care este „textul“ filmic.

Să ne gîndim, de pildă, la o indiscutabilă capodoperă a artei cinematografice, binecunoscută publicului

(Continuare în pag. 128)

H. DONA



Scrisoare deschisă către un cineast pe nume

Nikita Mikhalkov

Parte proastă, domnule, este că în viața mea n-am scris decât scrisori închise, timbrate și expediate prin poștă. Partea și mai proastă este că nici prin cap nu-mi trece să încep cu „Stimate Nikita Mikhalkov, de când v-am văzut întâiași dată, pentru prima oară (formularea aparține unui mare dramaturg român, Ion Luca Caragiale pe care cu siguranță l-ați fi iubit („Ja nemurire”), deci, de când v-am văzut filmele, călcăiul sufletului meu critic — sau de critic — a luat foc și tot arde, vreo zece ani sînt de atunci și nici pomperii, și nici spiritul pomperistic n-au ce-l face: el arde. De aici încolo, scrisoarea ar trebui să se așeze pe argumente. Ar trebui, adică, să răspund la un imposibil de ce. Imposibil, că de unde și pînă unde să mă întrebe pe mine Nikita Mikhalkov măcar și cit e ceasul, darămite de ce am luat eu foc la filmele sale? For-

mula cu scrisoarea deschisă, asadar trebuie lăsată baltă iar eu, de bunăvoie, nesilită de nimeni și mai ales neîntrebată să mă apuc să spun ce am eu cu filmele lui Nikita Mikhalkov. De ce mă sînt în stare și îmi place și „îmi pică bine” să le răsfoiesc așa cum se răsfoiesc paginile cărților de căpătii — adică acelea pe care le ții la căpătîiul patului și al capului tău — cărțile cu care dormi — cine doarme — pentru că le iubești, pe care le răs-cițești pe sărite, pe pagini, pe rînduri. Pagina 155 sau 205, rîndul trei dreapta sus, sau stînga jos, numai ca să mai auzi o dată cum sună în tine — să zicem, să zicem: „Am 35 de ani, am 35 de ani și n-am făcut nimic!”

Partea proastă cu filmele ar fi că nu au pagini, dar cum să ne împiedicăm noi într-o asemenea bagatelă și, la urma urmelor, nici măcar nu este foarte adevărat, pagina filmului fiind

un cadru sau o secvență sau o replică și ce dacă numerotată doar în decupajul regizoral? Pe mine, de exemplu, nu mă interesează nici cît negru sub unghie ce număr avea, în decupaj, cadrul acela dureros pînă la urlet din **Pleșă neterminată pentru pianină mecanică** în care Platonov cel iertat și înțeles plîngea, ocrotit în brațele soției, ca un copil în brațele mamei, plîngea pentru că se lovisse rău la suflet, se lovisse mortal, se lovisse pînă în dorința de moarte, și, scăpat, rușinat, umilit de propriile neputințe nu mai avea ce face decît să plîngă cum crede lumea că numai o femeie poate plînge, lumea care nu știe că nu există plîns mai greu și mai grav decît plînsul unui bărbat care supraviețuiește unei mari umilințe...

Și ce contează oare ce număr de cadru avea „Somnul de la amiază” din **Cîteva zile din viața lui Oblomov**? Torpoala care trecea ecranul intra în sală, în oameni, îți intra în oase, te înfunda în scaun, te făcea una cu o amiază toridă la conac, îți ardea ultima rezistență de spectator cu ochi critic, te lua cu ea, în ea, parte din ea, torpoarea altor amiază la conace — să știți că nu neapărat rușești, dar mai cu seamă rusești. Amorteala aceea care ștergea frontierele de rasă și de clasă, victoria naturii asupra naturii umane, Victorie scurtă dar repectabilă, încăpățînată ca picătura chinezească, fiindcă ea se întimpla zilnic nu-l așa, zilnic, la ora amiezii, oamenii — boieri sau slugi — cădeau ca muștele, amorțiți, învinși de soarele verii ca de o boală.

Dar trezirea lui Oblomov în dormitorul cu toate draperiile bine închise, ieșirea din întunericul somnului în întunericul vieții lui de „oblomovist”? Apropierea lentă, lentă de patul în care un om se adăpostește în somn — somnul ca refugiu, somnul ca refuz de contact cu o realitate neprietnică, somnul ca viață. Oblomov nu vrea să iasă din adîncul patului pentru că nu vrea să intre în adîncul vieții atît de înafara sufletului său neputincios, săracul, să ducă fie și umbra unei dorințe pînă la capăt. Oblomov se cutremură ca un copil în fața lînguritei cu untură de pește cînd se trag perdelele și peste el năvălește, înspăimîntătoare, lumina zilei. Încă o zi...

Dar cealaltă trezire, a „slavei iubirii”? Trezire la viață, ieșirea din labirintul obișnuitului și obișnuinței, trezire-revelație-în-trepte (n-o fi o prostie? are ea, revelația, trepte?). Aici, adică acolo, în **Slava iubirii**, are pentru că mai întîi este „pagina din mașină”, drumul pe o șosea prăfuită, cu „ei” care „îi lasă volanul”, apoi este pagina din mașină cu „ei” care știu tot ce pot ști doi oameni care se iubesc, unul despre altul, cu vîntul pornit din senin (ce participant la viețile oamenilor este, la Nikita Mikhalkov, natura, cum vine o ploale, cum vine din senin un vînt, cum arde soarele și cum adăpostesc copacii cu umbrele lor umbrele noastre!), vîntul care-i flutură voalul, îl ia pe sus, îl duce, îl pierde. Voalul sau vîlul, vîlul acela care împiedică vederea clară, liberă spre adevăr?

Și pe urmă, dacă întorc încă o pagină din trei, dau peste aceeași mașină în care el este cîruiat de gloanțe, după ce abia s-au despărțit pe terasă unei cofetării și, înainte să vadă,

înainte ca ochiul să afle, urechea aude un clinchet mărunț, melodios, și puteam să nici nu mai văd, pentru că știam ce este și de unde vine el, el nu putea să fie decât clinchetul ceștii de ceai pe farfuriușoara din mână ei și nu putea să vină decât din sufletul acelei femei care s-a trezit la viață ca să moară din nou. Și dacă întorc încă o pagină-două acolo, o văd, dreptă, palidă, în negru, ascultând fără să audă indicațiile regizorale. Pentru că ea este actriță, nu? ea trebuie să joace, nu? și nici nu știu la cine să mă uit: la statuia neagră a durerii sau la grăsanul de regizor, Kallaghin, la ochii lui de copil care spun de zeci de mii de ori mai mult decât pot spune vorbe... Numai că ea nu-l privește! Eh, Nikita Mihalkov, sigur că nu ea trebuia să-l privească, ci noi, spectatorii, noi neisprăviții care nu știm niciodată ce să spunem în caz de moarte, abia de știm articula ceva în caz de viață — dacă sîntem oameni și nu scheme cinematografice.

Dar dacă sar nu pagina, ci „românul”, romanul cinematografic și cad, de bunăvoie, și cu nebulie în ultimul film *Fără martori*? Dacă, fiind aici vorba de o piesă făcută film, un film în două personaje, citeva fotografii și un apartament de bloc moscovit? Dacă trebuie să spun de ce am murit și am înviat de zece ori la filmul ăsta pe care orice producător cu instinct de conservare l-ar fi respins zicînd: „E teatru, domnule, nu cinema!”, ce mă fac? Mă fac ce s-a făcut Nikita Mihalkov. Îmi spun că un asemenea producător nu există și susțin sus și tare că *Fără martori* este film cum pămîntul e pămînt.

Iubesc *Sclava iubirii* și *Piesa neterminată pentru pianină mecanică* și *Oblomov*, le iubesc pentru bogăția demonstrației. Pentru luxul de argumente. Pentru fericita întrunire a plasticii cu jocul actoricesc și prezența regizorală. Iubesc alunecările pe parchete lustruite și perdelele luminoase din *Piesa neterminată...*; iubesc umbra dormitorului lui Oblomov și molateca lui rezistentă; iubesc acea pagină de filmare dumnezeiască din *Sclava iubirii* — dumnezeiască pentru orice pămîntean care a pus piciorul pe un platou de filmare și știe ce înseamnă „filmul din afara filmului”, filmul de pe lingă film, filmul echipei. În cazul de față, filmul regizorului care știe că nu face filmul acela, ci un film. Iubesc umorul involuntar surprins gol-goluit și nerușinat de goliciunea lui, ca un copil care nu cunoaște sentimentul rușinii. Umorul care dă buzna peste tragedie și o face arșice sau se lasă omorît de ea. Iubesc imaginea celui Kallaghin, în viață ca și în film Kallaghin, obsedat de îngrășare și care încearcă să se agate mereu de creanga prea înaltă a unui copac sperînd într-o mică minune nicio-dată atinsă. Iubesc senzația de plictiseală pe care atît de frumos o urăște Nikita Mihalkov, drept care atît de bine o pune în pagină. Plictiseala din *Sclava iubirii*, plictiseala din *Piesa neterminată...*, plictiseala din Oblomov, conștientă de sine, așa încît soră cu disperarea, dar din care se naște firavă, costelivă, înduioșătoare speranță. Speranța că poate, poate, o să fie bine și dacă n-o să fie tot este într-un fel, pentru că: „A trecut iarna, am citit, n-am văzut pe nimeni, n-am plictisit, dar a fost bine”. O speranță

rudă de singe cu resemnarea. Se poate?! La Nikita Mihalkov se poate. Se poate în cazul de față — citatul este din *Piesa neterminată...* deci, via Cehov — dar se poate oricum. Pentru că tot ce nu admite Nikita Mihalkov în „forul său interior” este renunțarea. Abandonul. Birul cu fugiții. O vitalitate nebună, înimaginabilă, o putere de îndurare dincolo de limitele admisibile, refuzul admisibilului, îl mină, ca un bici de la spate, să spună, să strige, să urle dacă e nevoie și de cite ori e nevoie: „Nu se poate! Nu se poate să nu se poată chiar și atunci cînd, la suprafața suprafeței lucrurilor și după toate regulile bunului simț, s-ar părea că, într-adevăr, nu se poate!” Cum, cu ce preț, cită valută forte a sensibilității trebuie plătită pentru acest „se poate mai ales atunci cînd nu se poate” nu contează. Ceea ce contează — pagina ultimă din cine-romanul-piesa *Fără martori*, este demonstrația că se poate. Tradusă în vorbe, aceea pagină s-ar trăda astfel: Valea sparge ușa cu — probabil — toporul, iar ea, cu fiecare lovitură, cu fiecare scîndură desprinsă

cea mai fără de ieșire situație, trebuie să existe o porțiță, o ferăstruică, o crăpătură, el care crede în iubire ca singura punte salvatoare peste prăpastia numită: destinul omenesc? Ce poate să facă un om ieșit din „marele ordinător” cu carteluța ciuruită în dreptul ideli de salvare prin iubire decît să-l pună pe acel Valea nevăzută-necunoscut să spargă ușa cu toporul? O lovitură, două, trei, lovituri la care tu, spectator, tresari, o, nu de spaimă, ci de fericire și strigi în tine să-ți spargi timpanele nu alta: „Dați-mi și mie un topor!”

Dacă era să fii în stare să compun o scrisoare deschisă către Nikita Mihalkov as fi început, poate, așa: „Stimate Nikita Mihalkov, eu nu știu cum faceți dumneavoastră, și dacă știu nu spun, dar de cite ori vă prind înhamat la un film și de cite ori lăsînd hamul jos ne puneți filmul în față, îmi vine să strig peste mîile de kilometri care ne despart: Nikita Mihalkov! Vă rog eu frumos să fiți sănătos pentru că mare nevoie mai are lumea de filmele dumneavoastră!”

Cum nu este o scrisoare ci un, hai să-i zicem, semn de recunoaștere așa cum se pun prin pădure ca să nu piardă omul drumul, am să pun punct.

Uite așa, din senin, — cum începe să bată vîntul, să plouă, să tîne, să fulgere, cum începe plînsul sau risul viața sau moartea sau dragostea în filmele lui Nikita Mihalkov. Punct.

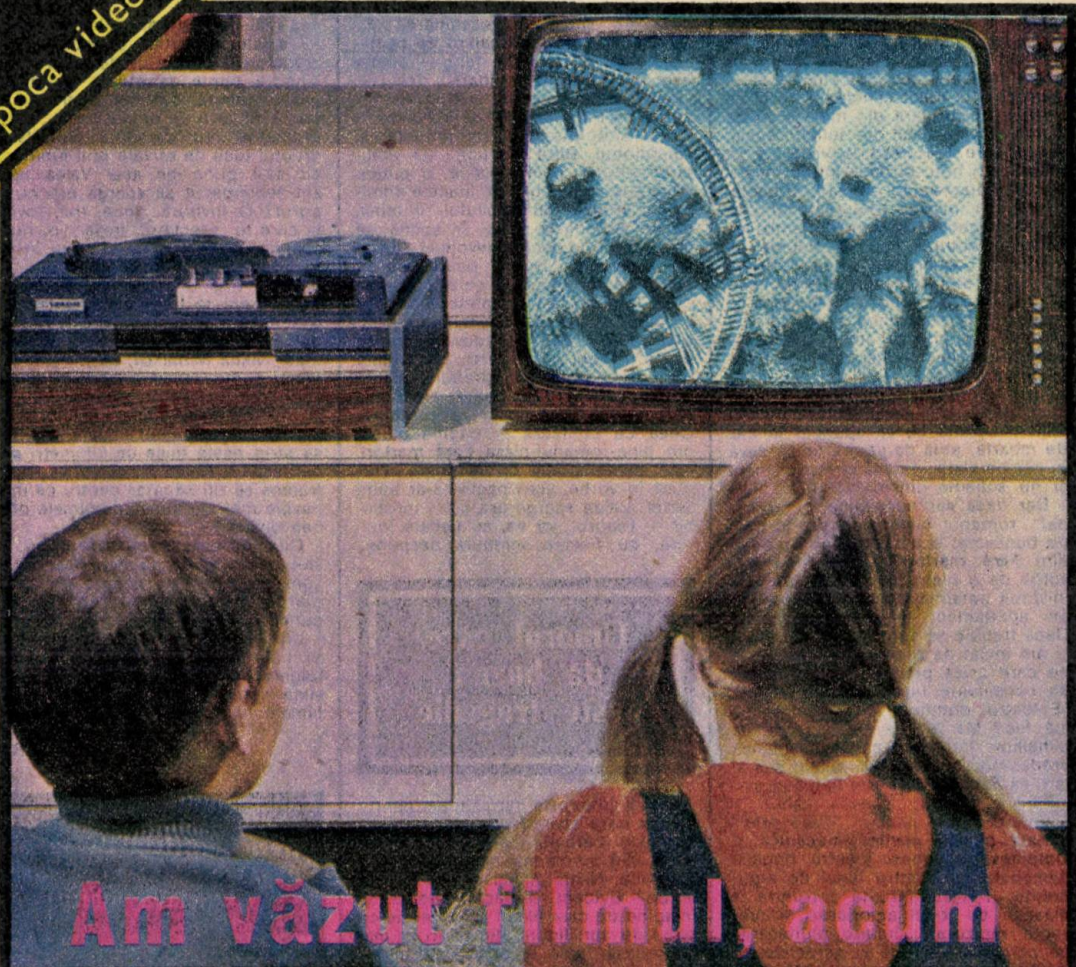
Eva SÎRBU

Umorul care dă buzna peste tragedie

din ușă, înflorește întru zîmbet pentru că cel care sparge ușa să ajungă la ea este bărbatul căruia tocmai l-a spus: „Să nu mă mai cauți niciodată”. Ce face Nikita Mihalkov cu aceste vorbe? Evident, le face imagine. O imagine de care filmul avea nevoie ca omul de aer: figura, din ce în ce mai luminoasă, pînă la dizolvarea în lumină a Irinei, pentru ca tu, spectator, lipit scaunului, cu nodul în gît și sufletul ușor să înțelegi că se poate. Se poate, după o oră și jumătate de iad, de răfuială, de harakiri între doi foști soți, se poate, după ce el a încercat tot ce era de încercat s-o înfrîngă, după ce-au făcut casa praf și au strîns cioburile împreună, („Iartă-mă! — nu-l nimic, nu-l nimic!”) se poate imaginea celui apartament devastat în care o femeie a crescut singură băiatul fostului soț ca pe copilul ei, fostul soț care și-a ales un socru academician și o viață de slugă, fostul soț care îi interzice să se mărite sub pedeapsa de a-l lua băiatul, băiatul lui, crescut de el (pozele, pozele, ei doi, ei trei, familia, o viață domnule, nu jucării!) fostul soț care urlă: nu mai iubesc pe nimeni, nici pe mine!” fostul soț, frate întru disperare mare și speranță mică, cu Platonov din *Piesa neterminată...* iar ea, soră întru certare și supunere cu nevasta lui Platonov care este gata să renunțe la viața ei de femeie pentru că băiatul să nu afle, pentru că băiatul să rămîna cu ea, pentru că ea l-a crescut (pozele, pozele, de la mutrișoara cu biberon pînă la băletandru cu mustăcioară). Și atunci, ce să facă el, Nikita Mihalkov, el care crede în întrebarea fundamentală „Pentru ce trăiești”, el care crede că oamenii sînt buni și răul vulnerabil, el care crede că în

„Sufletul acelei femei care s-a trezit la viață ca să moară din nou” (Elena Solovet în *Sclava iubirii*)





**Am văzut filmul, acum
vreau să citesc cartea...**

În 1965, Richard Bertrand Dimmitt publica în editura „Scarecrow” o impresionantă lucrare, în două volume, intitulată „Ghid de titluri de filme sonore”, al cărei principal scop era, potrivit declarației autorului, de a scoate din încurcătură pe bibliotecarul cărui i se cere cartea după care s-a făcut cutare sau cutare film. Într-adevăr, datele oferite în dreptul fiecăruia dintre cele 16 068 filme distribuite în Statele Unite în perioada octombrie 1927 — decembrie 1963 nu se referă nici la regizor, nici la interpreți, nici măcar la scenarist, ci consemnează pur și simplu sursa de inspirație. Lucrări literare celebre, sau — ei bine, da — story-uri și scenarii originale.

Parcurgînd chiar și superficial cele 2 012 pagini, o primă constatare este că ponderea o dețin ecranizările, adaptările după opere literare preexistente. Ceea ce nu e o noutate și

**...Dacă nu poate
avea filmul
în videotecă,
spectatorul
dorește
să-l aibă
cel puțin
în... bibliotecă**

dealtminteri justifică existența lucrării lui Dimmitt. O altă constatare, dealtfel nici ea nouă, este că omul contemporan șade cu un picior în Galaxia Marconi, iar cu celălalt în Galaxia Gutenberg și că imaginile mișcătoare de pe ecranul de argint nu izbutesc să-l satisfacă întru totul. El simte nevoia să compare, de cele mai multe ori în detrimentul filmului, de unde și răsuflatul banc, în multiplele sale variante, cu cele două animale care sînt trei (capre, sau iepuri sau șorice), rătăcind o bobină de peliculă și ajungînd la concluzia că era mai bună cartea.

Omul de azi simte nevoia să revizualizeze, să refacă mental filmul, după ce și-a petrecut cîteva ore în obscuritatea sălii de cinema, bruiat de foșnetul tipel caramelelor și de ronțăitul floricelelor. Deci, ziceam că vrea să refacă mental filmul, acasă, în virtul patului, la lumina veiozei, în liniștea interiorității sale. În sfîrșit, el simte

nevoia să aibă filmul, dacă nu în videotecă, cel puțin în... bibliotecă. Vom vedea cum. Cert e că, în plină eră a mijloacelor de comunicare în masă (sau, cum ar spune un vecin al meu, a „mijloacelor de mass media”) cartea se află la mare preț, fiindcă filmul în timp (ca sursă de inspirație și ca memento), explicându-l, completându-l, trăind pe spinarea lui, exploatând mai micile sau mai marile noastre curiozități.

O noutate pentru amatorii de memorialistică: jurnalul de filmare

În ultimele două decenii, când fenomenul editorial de specialitate a luat în lume o amploare uluitoare, cărțile despre câte un film s-au diversificat și ele în funcție de cerințele cititorului.

Există jurnalele de filmare pentru cei dornici să cunoască în amănunt această aventură care este realizarea unei pelicule văzută prin ochii unuia dintre „aventurierii”. Astfel Michael MacLiammoir, interpretul perfidului și tenebrosului Iago, în versiunea cinematografică a lui Orson Welles din 1952, a pus pe hirtie experiența unică de a lucra sub bagheta Maestrului, de a peregrina din Anglia în Maroc și de acolo la Veneția, de a întrerupe în repetate rânduri lucrul din lipsă de parale (cartea se și intitulează de altfel „Pune bani la pușculiță”). După cum actorul francez Claude Dauphin, povestitor agreabil și plin de vervă, își deapănă amintirile despre unul dintre filmele sfârșitului



O ecranizare deloc livrescă (Alice nu mai locuiește aici cu Diane Ladd și Ellen Burstyn)

sau de cariera, comedia sinistru **Cea mai frumoasă seară din viața mea**, ecranizare de Ettore Scola după Dürrenmatt, în care Dauphin este, alături de Michel Simon, Charles Vanel și Pierre Brasseur, unul dintre acei bă-

trînei „simpatice” ce se erijează în judecători ai bietului Alberto Sordi. Regizorul vest-german Volker Schlöndorff este autorul unui jurnal de filmare la **Toboșarul** — filmul care îa

Un best seller și o ecranizare de mare succes: Love story cu Ryan O'Neil și Ali McGraw



adus Marele Premiu la Cannes în 1979, Eleanor Coppola își strânge impresiile după realizarea filmului **Apo-calipsul acum**, într-o carte intitulată simplu „Note” și lista poate continua la nesfârșit.

Cei pentru care documentarea minuțioasă a unui critic, ce încearcă răbdător și de la distanță să epuizeze toate sursele scrise și orale, este mai prețioasă decât subiectivismul martorului ocular, preferă volumul unui Roland Flamini despre GWTW (adică **Gone with the Wind**, adică **Pe aripile**

de dragoste de Ilia Averbah, **O femeie cludată** de Iuli Raizman (decu numai filme unul și unul) sau colecția „Lorrimar Scripts” de la editura londoneză „Lorrimer” sau celebra „Dal sogetto al film” de la „Cappelli” (Bologna), în care pe lângă scenariu sînt publicate articole, interviuri și mărturii referitoare la filmul respectiv.

Cineromanul — o nouă specie literară

Mai interesant mi se pare însă că

realizarea lui. (Cea mai celebră excepție rămîne François Truffaut, pe care formația sa de critic de film îl obligă să semneze cineromanele propriilor sale filme, de la **Bani de buzunar la Ultimul metrou**). Criteriul alegerii titlurilor este succesul de box-office, cu jocurile sale previzibile și imprezvizibile. Astfel, pe lista „novelizărilor” apărute în ultimii ani, se află și **Alice nu mai locuiește aici**, titlu de referință pentru filmografia tinerei generații de regizori americani, dar și **Grease**, un film care trăiește mai ales prin muzică, dans și farmecul personal al lui John Travolta (pentru cine îl gustă), deci elemente mai greu exprimabile prin cuvînt. Se află și **Oscarul 1979 — Vinătorul de cerbi** — acea tremurătoare dramă a războiului din Vietnam, dar și **Întoarcerea lui Jedi**, cea de-a treia și vîguită serie a **Războiului stelelor**. Se află și **Tînărul Frankenstein**, savuroasa parodie a lui Mel Brooks, dar și subțirica melodramă **Strada Hanovra** (să mă ierte cei care au suferit alături de **Lesley Ann Down** și de **Harrison Ford**).

Pe dinafară, ele nu se deosebesc cu nimic de romanele adevărate, fiind îmbrăcate în aceleași coperți lucioase și colorate, ornamentate cu poze de actori. Astfel, literatura și cine-literatura poartă aceeași haină de proveniență cinematografică, datorată constatărilor statistice că omul contemporan de cultură medie ajunge cel mai adesea la carte prin film. De aceea, văzînd în fugă sau de la distanță romanul „Logodnica locotenentului francez” de John Fowles nu ne va frapa nici numele autorului, nici titlul, ci **Meryl Streep** cu părul roșu, pelerina neagră înfălțată de vînt, la capătul unui dig bătut de valuri. După cum **Jack Nicholson** în maiou albastru, cu pachetul de țigări ascuns în manșetă, cu părul vîlvoi, risul obraznic și privirea agresivă, a devenit emblema inconfundabilă a romanului lui **Ken Kesey**, „Zbor deasupra unui cuib de cuci”. Am ales intenționat aceste două exemple, pentru că — deși scenariile lui **Harold Pinter** și respectiv **Laurence Hauben** și **Bo Goldman** se deosebesc destul de mult de materialul literar original — cei doi actori principali se confundă în mintea cititorului cu **Sarah Woodruff** și respectiv cu **Patrick McMurphy**.

Astfel, cercul carte-film-carte se închide, iar acolo unde litera scrisă nu preexistă imaginii, ea trebuie inventată postfactum. Nu se poate ca în acest proces apariția sistemului video să nu facă o mare revoluție. Există reviste de cinema în care bibliografiile sînt dublate sau chiar înlocuite de videografii. Ceea ce înseamnă că în casele cinefililor videoteca este pe cale să substituie măcar parțial biblioteca și că oricum viața cineromanelor este în pericol. Să sperăm că nu și a literaturii adevărate și că lucrări de tipul celor produse de **Dimmitt** își vor mai avea rostul încă multă vreme.

Cristina CORCIOVESCU



Cîți din milioanele de spectatori ai acestui film știu că la început a fost o carte? (*Strada Hanovra*, cu **Leslie-Ann Down**)

vîntului), al unei **Aljean Harmetz** despre **Vrăjitorul din Oz** sau al unui **Tudor Caranfil** despre **Cetățeanul Kane**. În asemenea lucrări, poți afla toate avaturile unui film de la transformările succesive ale scenariului la nivel de replică și pînă la ziua precisă și circumstanțele în care a fost angajat sau demis al n-lea regizor, conflictele regizor-producător, accesele depressive ale vedetei principale, accidentele de filmare s.a.m.d.

Din ce în ce mai mulți cititori doresc deasemenea textul filmului. Pentru ei editurile au înființat colecții ca „Biblioteca Kinodramaturghiei” de la „Istkusstvo” (Moscova), unde au apărut, printre altele, scenariile la **Premiul de Serghei Mikaelian**, **Declarație**

pentru acești consumatori de texte cinematografice s-a inventat și o specie literară. Botezată în franțuzește „cineroman” și în englezește „novelization” (ce la **novel** care înseamnă roman), ea este cel mai adesea un hibrid între scenariu și roman. Renunțînd la toate datele de tehnică cinematografică (planuri, încadrături, mișcări de aparat), obligatorii pentru un scenariu regizoral, dar care ar îngreuna mult lectura nonprofesionistului, cineromanul nu are nici virtuțile de stil și limbaj ale literaturii de calitate, nu este nici scenariul literar care a stat la baza celui regizoral, ci pur și simplu o transcriere literară a filmului finit, făcută de o persoană care de multe ori nu are nici înclinici în mîncă cu

Bobby I-ar stîlci pe J.R.

Patrick Duffy, Bobby, mezinul familiei Ewing din Dallas, trăiește retras la proprietatea sa, situată la 45 km de Los Angeles. Nu dă interviuri, din principiu. Dar principiile sînt făcute să mai fie și încălcate, deci, citeva extrase dintr-un recent interviu:

— De 6 ani filmați la serialul „Dallas”, cam 5 zile pe săptămînă, de la 7 dimineața la 7 seara. Parcă v-ați duce la uzină, nu-l așa?

— Nu chiar. Mai degrabă un fel de întîlnire cotidiană cu buni prieteni. O uzină ideală, asta da. Dealtfel, gloria asta „de serial” este dintre cele mai efemere, și o știu. Să nu uităm: Dallas a început de nicăieri și se va sfîrși niciunde. Iar în ce mă privește, am fost și rămîn cu picioarele pe pămînt.

— Și cum reușiți?

— Apărîndu-mă de ceilalți. Am „grădina” mea tainică. Carlyne, soția mea și cei doi copii, Conor — 3 ani și Padraic — 7 ani. Numai ei contează. Acasă nu se vorbește niciodată despre Dallas.

— În afară de notorietate, ce v-a mai adus acest serial-mamut?

— Securitatea zilnică, am scăpat de griji materiale, am cu ce să-mi văd de familie. Cînd ne-am căsătorit, Carlyne era balerină și eu șomer. Doar ea muncea și câștiga pentru amîndoi. Sînt lucruri care nu se uită...

— În „Dallas” sînteți prototipul soțului perfect. Înțeleg că și în viață.

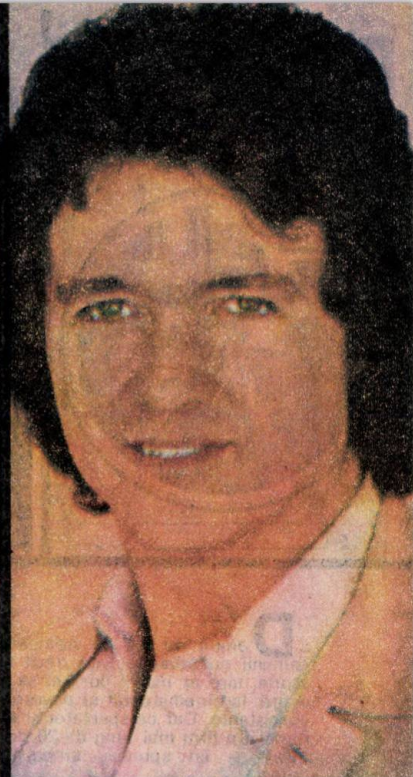
— Așa aș vrea să fiu. În tot cazul, dacă e vorba de familie, vreau să vă spun că, dacă aș fi avut în viață un frate mai mare, așa ca J.R. în film, de mult l-aș fi stîlcit în bătaie.

— Ce o să faceți după „Dallas”? O să fie greu să ieșiți din pielea lui Bobby...

— Probabil că peste un an-doi se vor termina și aceste filmări. Ce-o să fac? Nu știu, dar cred, sper, ca am să mă descurc.

— Ce ambiții deosebite aveți, de fapt?

— Să-mi împlinesc propria mea viață. Nu vreau să fiu nici mai popular, nici mai bogat, vreau doar să fac bine ceea ce fac. Înainte de a fi actor, am fost de toate: camionagiu, comisionar și, mai ales, dulgher. Eu mi-am construit singur casa și sînt mîndru de asta. Mi-am făcut o casă, la propriu și la figurat.



Gloria „de serial”, o glorie efemeră? Serialul Dallas continuă... cu: Victoria Principal (Pamela), Patrick Duffy (Bobby), Larry Hagman (J.R.) și Linda Gray (Sue Ellen).



VIDOCQ

ROMAN ROMANESQUE
de
Arthur Bernède

CINQUE EPISODES
L'HOMME DU NOIR
L'ÉPIQUE
L'ÉPIQUE
L'ÉPIQUE



ÉDITIONS JULES TALLANDIER

din istoria serialului

Un mister cu... va urma

„Bolnavii își aminau moartea ca să apuce
ultimul episod din Misterele New-York-ului”

Théophile Gautier

Demult de tot, pe vremea cînd oamenii nu știau să facă decît filme scurte, tare ar mai fi dorit ei să li se spună la cinematograful și povești mai consistente. Dar ce spectator ar fi suportat un film mai lung de 20 de minute? — Își spuneau cineștii de atunci...

Așa ar putea debuta povestea filmului serial, original rezultat al unei neputințe de început, rezultat ce a supraviețuit — și cu ce succes — impedimentului de ordin psihologic ce l-a dat naștere. În sfîrșit, francezului Victorin Jasset îi vine într-o bună zi ideea să adapteze o istorie mai lungă împărțind-o în capitole ca pe o carte. Și filmează primul capitol — adică o aventură a eroului său — pe o bobină, anunțînd că isprăvile vor continua. Deci, aventura și bobina. La ritmul de lucru de atunci (secolul avea

opt ani) asta însemna luna și aventura. Serialul se născuse. De fapt — „seria”.

Ajunși aici, cred că se impune o paranteză filologică. Serialul este construit în episoade-fragmente ale unei singure povești, așa că trebuie văzut pînă la capăt dacă vrei să știi care va fi soarta lui James Onedin sau a lui Barta din *Lumini și umbre*. Tipică pentru serial este sintagma „va urma” cu care se încheie fiecare fragment. Seria este o suită de episoade-povestiri complete, cu cap și coadă fiecare, avînd în comun unu sau mai mulți eroi. Ea poate fi deci vizionată pe sărite sau în altă ordine decît cea oferită de autori. **Pierduți în spațiu** sau desenele animate **Aventuri submarine** sînt deci serii și nu seriale. Odată fiind precizați termenii, paranteza noastră se poate închide.

Prima „serie” cinematografică datează deci din 1908. Ea se numește

Nick Carter ca și eroul său, preluat de Jasset din literatura populară americană. Va urma în 1909 a doua serie: **Noile aventuri ale lui Nick Carter**, apoi în 1910 **Zigomar** și altele, tot mai multe dată fiind priza lor la public. Comune acestor întîmplări le erau fantezia (împinsă pînă la abracadabranti), fundalul social (lumea criminalității) și tema „justiția urmîrînd crima” (în persoana detectivului și a răufăcătorului hiperinteligent). Dacă inovația în materie aparține Franței, Statelor Unite în schimb le revine rolul de a consolida noua specie cinematografică și de a o răspîndi în lumea întreagă.

Stop cadru pe momentul de suspans

În SUA, încă din secolul trecut, o întreagă producție literară pregătise terenul pentru apariția filmului serial. Povestirile lui Fenimore Cooper (evenimente din războiul de independență, apoi „ciclul indian”), scrierile unui Francis Parkman („Calea spre Oregon”, datează din 1847) stîrniseră interesul pentru viața plină de primejdii în vestul sălbatic, lupta omului cu natura ostilă, ce constituia și un cadru exaltat dramatic pentru înfruntările dintre „buni” și „răi”. Se stimulează astfel o întreagă producție de romane populare, ce se editau cu „va urma”, adică sub formă de fascicule săptămînale ilustrate. Eroiile acestora erau cu precădere personaje reale — Kit Carson, Seth Jones, Billy the Kid, Buffalo Bill — dar cu trăsături amplificate sau chiar inventate, în proporție directă cu imaginația autorilor. Această proză nu areori delirante, și pînă la urmă mistificatoare, a contribuit, ce-i drept, la popularizarea unor figuri care au luat treptat dimensiuni de legendă. Mai firziu, la capătul secolului al XIX-lea, apar foiletoane ce tratează oarecum mai veridic lumea Vestului — gen „Omul din Virginia”, de Owen Wister, ce datează din 1902) și devin tot mai frecvente subiectele citadine — din care se inspire și Victorin Jasset. Succesul enorm al acestei producții literare o recomandă cineștilor drept model de urmat: prima serie cinematografică americană este **Broncho Billy** (1910)

Frenezia „serialistă” la începutul secolului
(*Judex* de Louis Feuillade — 1916)

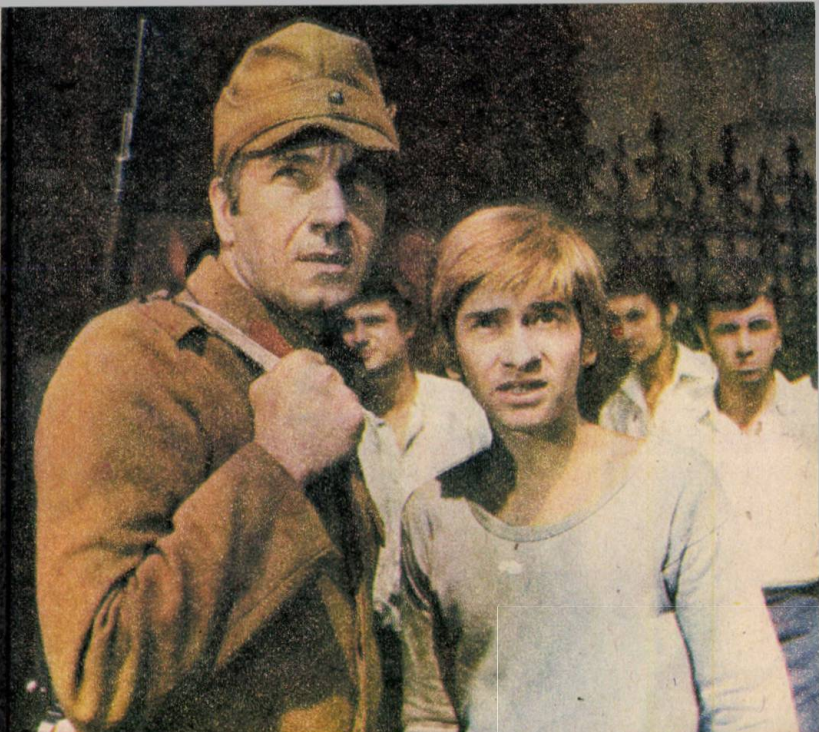


— autorul său, C.M. Anderson, calchiindu-și eroul după Buffalo Bill. Vin apoi **Aventurile unei spioane** (1910—1913), și **Aventurile căpitanului Kate** (1911), iar ceea ce avea să se împlinim de acum încolo, ține — cei drept, mai mult de istoria presei decât de cea a literaturii.

Începutul secolului nostru marcase în Statele Unite o tot mai aprigă concurență între marile ziare (mai întâi din New York, apoi și din Chicago). Un atu în câștigarea cititorilor fusese caricatura; se ajunsesă repede, la banda desenată, apoi la benzile continue de la un număr al ziarului la altul, întrerupând acțiunea într-o situație de suspans și determinând astfel publicul să cumpere neapărat ziarul următor, ș.a.m.d. În goană și el după succes, cinematograful pactizează cu presa de mare tiraj inventând formula publicării unei narațiuni tip foileton — simultan cu apariția pe ecrane a filmului ce o ilustra în imagini. Prima încercare de acest gen este serialul **Ce s-a întâmplat cu Mary?**, rod al înțelegerii semnate de firma Edison cu revista „The Ladies World” în anul de grație 1912. În 1913 are loc o adevărată escaladare în ofensiva foiletonului filmat. Acum, după ce împrumutase de la romanul popular structura sa cu „va urma” și tipul de conflict, apoi îi copiasă eroul, după ce preluase de la benzile desenate tăietura în narațiune pe momentul de suspans, serialul își rupea cordoanele ombilicale și se declara independent.

„Cine-roman” o formulă consacrată de la începutul secolului

Consecința în literatură a fost declanșarea unui val de „cine-romane” ce povesteau de fapt acțiunea serialilor. (Remarcați trecerea literaturii pe locul doi, din momentul apariției adevăratului serial, compus din „porții” săptămânale). În ce privește presa, acum ea era cea care căuta cinești dispuși să li se literaturizeze scenariile. Anul 1914 îndeosebi — când după **Aventurile lui Kathlyn** și cele ale lui **Dolly of the Daisies** apar pe ecrane (și simultan în „Chicago Evening”) **Peripețiile Paulinei**, cu Pearl White în rolul titular — poate fi considerat anul de glorie al serialului cinematografic. Tot în 1914 și tot cu Pearl White într-un personaj de fată curajoasă și întreprinzătoare se realizează cea mai faimoasă producție americană a genului — **Isprăvile Elainei**, cunoscut de fapt în lume sub titlul **Misterele New-York-ului**. Acest mamut în 36 de episoade, conceput de Arthur B. Reeve și regizat de Louis Gasnier, a rămas și până astăzi prototipul ilustrării unei literaturi de consum, purtătoare a unor instincte și credințe ancestrale: spaima de necunoscut, de pericole ce planează în tăcere, de moarte; setea de răzbunare; convingerea că noaptea favorizează crima; speranța într-o justiție iminentă. Urbanizarea rapidă, avântul științei și al tehnicii fac ca să predomine subiecte „de actualitate”, localizate în reședințe somptuoase și în mahalale sordide. Aerul tare al preeriei, pușca și toporul primilor pionieri ai Vestului sălbatic au cedat terenul în fața sub-solurilor pestilențiale, a portretului care ucide, a scopolaminei și altor substanțe cu nume ce dau fiori...



În reluare, anul acesta, pe micile ecrane, serialul de succes **Pistruiațul**, regia Francisc Munteanu, cu Sergiu Nicolaescu și Costel Băloiu

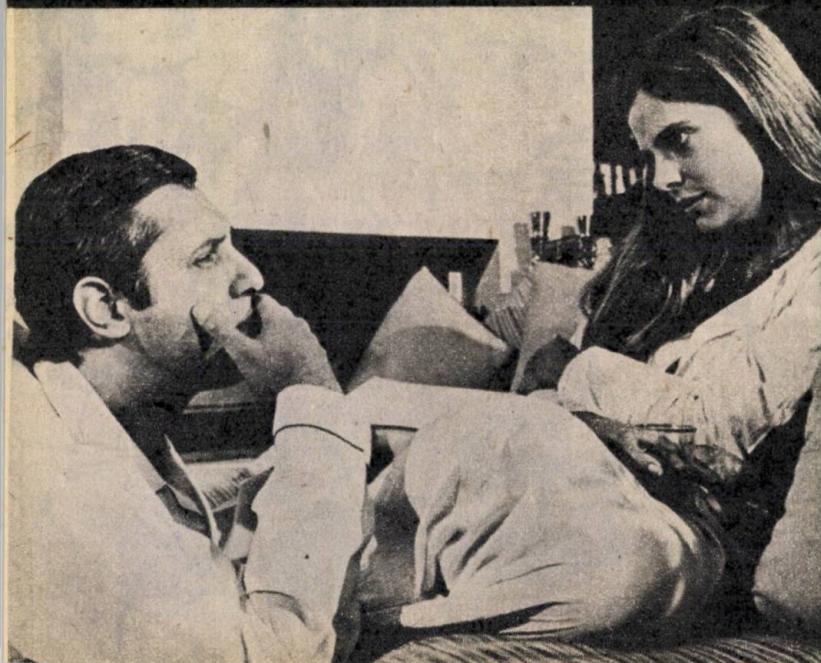
O echipă de filmare în „safari”: **Daktari**, cu Marshall Thomson și Cheryl Miller





Un „remake” care a dat uitării originalul: *Rebecca* (după celebrul roman al lui Daphné du Maurier).

Un bulevard din lumea largă, ce datorează celebritatea unui serial: *Paulista*. (Cu: Antonio Fagundes și Bruna Lombardi)



Între timp, nici francezii nu stătuseră pe loc. În 1913 Louis Feuillade realizase *Fantomas*, adaptând pentru ecran straniile povestiri ale lui Pierre Louvestre și Marcel Allain. Dinamismul tipic producțiilor americane ale genului, Feuillade îi adăuga poezia subtilă a unui fantastic îmbrăcat în haine moderne. Succesul serialului a egalat, dacă nu și depășit, succesul cărții. Aceeași vrajă poetică plutește

„Ca să
nu pierdeți
foiletonul,
luați metroul”

(Slogan publicitar
parizian din 1978)

și peste *Vampirii* (1914) și peste *Judez* (1916), Feuillade conferind serialelor sale o notă de distincție europeană.

Primul război mondial face să se stingă treptat frenezia „serialistă” care cuprinsese, după Statele Unite, întreaga Europă. Doar americanul Hal Roach mai rezistă în perioada interbelică, inventînd la nesfîrșit noi și noi isprăvi ale puștanilor din *Banda noastră* (*Our Gang*, 1922—1938). După al doilea război, numai în sălile arhivelor de film se mai proiecta, din cînd în cînd, ceea ce se mai putuse salva din atît de îndrăgite — odată — seriale. Oamenii le uitaseră, ignorînd că dato-

Romanul lui Radu Tudoran urma serialului lui Mircea Julieta Szonyi



rită lor, a peliculelor cu „va urma” căpătaseră obiceiul să meargă la cinematograful.

Și iată, că, într-o bună zi, o nouă formă de comunicare ce era, la rîndul ei, în căutare de surse și de re-surse, a redescoperit serialul. Ați ghicit, e vorba de televiziune! cea care a înghițit (ca la vremea lui — cinematograful) tot ce s-a putut de la literatură, pînă și marile romane de talia unui „Forsythe Saga” — numai ca să-și asigure, la o anumită oră dintr-o anumită zi a săptămîinii, imbulzeala în fața micului ecran.

De la *Enelida*, *Calvarul* sau *La răscruce de vînturi*, de la *Contele de Monte-Cristo* la *Tăunul* sau *Mindrie și prejudecată* — istoria literaturii se absoarbe azi prin tubul electronic. Ori, cum, sursa este departe de a fi secătuită, căci genul, lungimea sau valoarea nu constituie motive de discriminare: Virgiliu sau Cronin, totul este punerea în pagină, vreau să spun în episod. O fi rău? O fi bine? Cert este că succesul unui anume serial TV declanșează o re-trezire a interesului pentru o anumită carte. Vă amintiți cum s-au căutat la noi după încheierea respectivelor seriale, cărți ca „Toate pinzele sus”, „Forsythe Saga”, „Cireșarii”? Această patimă umană pentru poveștile cu deznodămint amînat (patimă pe care D.J. Suchianu o identifică încă de pe vremea celor „1001 de nopți”) a reușit să determine în istoria culturii un inegalabil fenomen de alimentare reciprocă între literatură și cinematograful, apoi între cinematograful, literatură și televiziune. Căci o nouă proză face furori astăzi, cea obținută prin așternerea pe hîrtie sub formă literară a unor scenarii scrise inițial pentru foiletoane TV... Aventura cine-romanului continuă. Va urma...

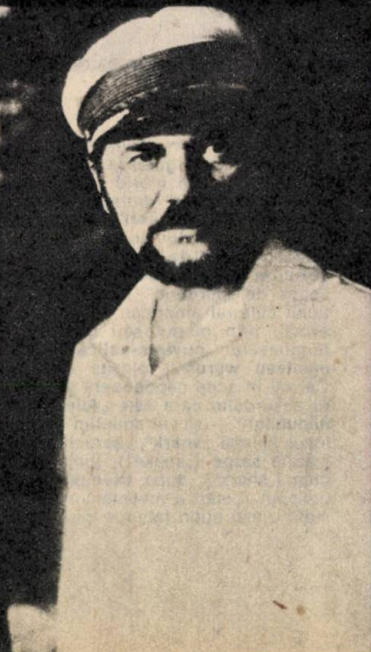
Aura PURAN



O performanță a filmului serial românesc: *Lumini și umbre* — scenariul: Titus Popovici, regia: Andrei Blaier, Mircea Mureșan și Mihai Constantinescu. Cu: Adrian Pintea și Rodica Mureșan

a cunoscut o nouă tinerețe, in Mureșan, *Toate pinzele sus*, cu și Ion Besoiu

Cel mai iconoclast „sfînt”: Roger Moore, alături de soția lui Linda





ANGELA
LANSBURY
als
MISS MARPLE

TONY
CURTIS

ELIZABETH
TAYLOR

GERALDINE
CHAPLIN

EDWARD
FOX

ROCK
HUDSON

KIM
NOVAK

Tentațiile și impasul „ecranizărilor electronice“

Movel"... Un cuvânt de dată recentă care nu figurează deocamdată în dicționar, un hibrid lingvistic, rezultat al contopirii dintre „movie”, cinematograf, și „novel”, roman. Etichetă a unui fenomen aparținând literaturii numită de „graniță”, deși, în cazul de față, mai potrivit ar fi să i se spună de „periferie” — periferia spațiului cultural american. Denumire ce evocă, prin modul său de formare, faimoasele „cuvinte-valiză” („port-manteau words”) folosite de Lewis Carroll în acea capodoperă a literaturii absurdui care este „Alice în țara minunilor” — să ne amintim de fabulosul animal „snark”, „șarechinul” jumătate șarpe („snake”), jumătate rechin („shark”), după exemplul căruia un poet român a inventat un alt animal nu mai puțin fabulos: pisiciinele...

Cercul vicios al „operației movel”?

Dar, dacă intenția scriitorului britanic era, evident, pur ludică, în schimb cel ce au înghesuit în „valiză” cele două cuvinte amintite, stilcându-le ca vai de ele — operația a fost efectuată de specialiști în publicitate de peste ocean — au avut în vedere un scop foarte precis și concret: să lanseze pe piață, așa cum se lansează orice nou produs de larg consum, un gen de literatură, **cineromanul** menit să ridice rentabilitatea business-ului editorial și, în același timp, să acopere necesitățile unor studiouri vesnic averse de „subiecte” instantaneu ecranizabile. O literatură, din păcate, a banalității și convenționalului, o literatură sufocată de senzație și frivolitate, care, imitând fațis cinematograful comercial, își propune să infățișeze viața nu așa cum e, ci... „ca în filme”, pentru a-și câștiga un număr cit mai mare de cititori din rîndul publicului neformat, „condiționat” în mare parte de acest cinematograful și, totodată, pentru a-și deschide larg calea unei cit mai rapide ecranizări. Într-adevăr — lucrul a încetat de mult să mai fie o noutate — casele producătoare, cu atenția permanent îndreptată spre box office, consideră că marja de risc financiar este mult mai redusă în cazul cînd se pornește de la o lucrare literară gata acceptată de „gustul public”, cu alte cuvinte de la ceea ce se cheamă un **best seller**. Practic, s-a creat un cerc vicios: pentru a răzbi în cit mai mare măsură spre rîvnita listă a **best seller**-urilor, editurile incurajează pe scriitori să adopte o atitudine de mimetism față de producțiile de serie ale „uzinei de vise”; la rîndul lor, marile studiouri își îndreaptă preferințele tocmai spre lucrările „literare” confecționate sub influența directă a acestor producții de serie... De cîștigat cîștigă și unii și alții: și editurile și casele de filme. În pierdere este numai literatura autentică, tot așa după cum au de pierdut și adevăratele valori ale celei de-a șaptea arte.

Scurt „portret robot” al literaturii „cinematografabile”

Cum ar arăta „portretul-robot” al „cineletristicii”, al acestei mixturi literaro-cinematografice, care ar fi reperele ce-i conturează „personalitatea”, mai bine spus lipsa de personalitate (o sumară prezentare „à vol d’oiseau” a fost făcută, cu cîțva timp în urmă, cititorilor revistei „Cinema” în articolul „De la literatura-surogat la surogatele cinematografice”, apărut în nr. 10/1983). În primul rînd, autorii, în general buni profesioniști (ca și mulți din realizatorii filmelor comerciale), dar lipsiți de strălucire, recurg masiv la operația de transplantare a procedeele cinematografice: prim planuri, alternări și întrepătrunderi de secvențe, flashback-uri ș.a., iar pe de altă parte, folosesc din abundență dialogurile, care primează absolut asupra descrierilor — ceea ce nu poate fi incriminatoriu în sine, „corespondențele”, împrumuturile reciproce de procedee „tehnice”, acolo unde este cazul și unde este posibil, între diferitele modalități de expresie artistică dovedindu-și, nu o dată, utilita-

„Movel”
de la „movie”
(cinematograf)
și „novel” (roman)
— cine cîștigă
și cine pierde
de pe urma...
„movelisticii”?

Romanele foileton
revin la modă
sub forma super-
super-producției

Marele rival
al artistului,
computerul?

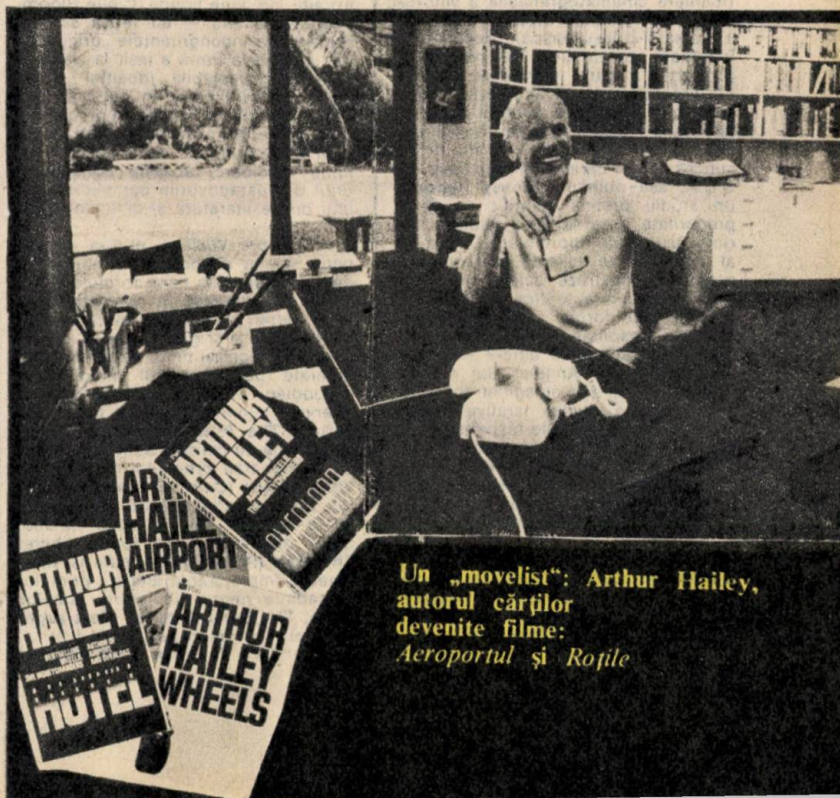
tea. Alta este partea proastă, care a făcut ca termenul „movel” să aibă o conotație peiorativă, iar autorii respectivi („movellisti”) să se bucure de reputația unor plasmuitori de surogate literare și anume faptul că pe o

asemenea „structură portantă” se construiește o intrigă de o platitudine descurajantă, care, sub forma unei aglomerări haotice de fapte șocante, focalizează, întocmai ca o lupă măritoare, toate poncifurile și clișeele, toate locurile comune ale peliculelor comerciale, pe schema, ca să spunem așa, filmică fiind grefat, suprapus un material de viață nul din punct de vedere estetic.

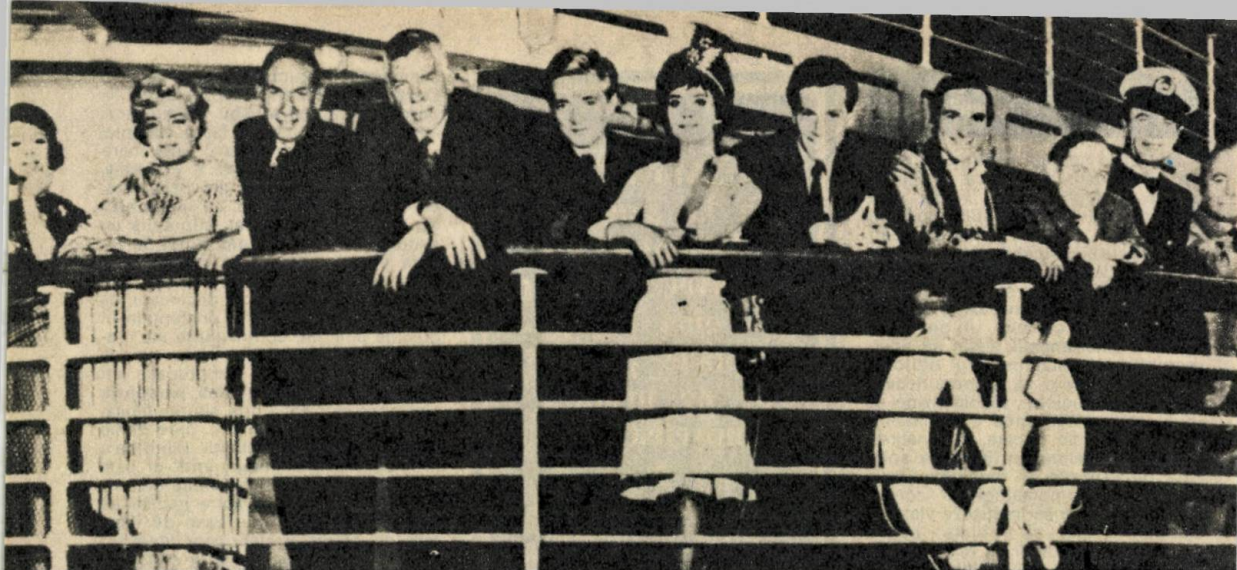
La rîndul lor, personajele sînt zugrăvite monocrom și deci ușor de catalogat, în loc să fie prezentate în culorile puternic contrastante ale realității. Mișcîndu-se ca niște simple fantoșe în decoruri somptuoase ori peisaje exotice, asemenea personaje sînt puse să treacă prin situații-limită, prin întîmplări stupefiant, care întrec orice prag al verosimilității. Inutil de a preciza însă că „happy-end”-ul este de rigoare, ceea ce constituie un motiv în plus pentru atracția irezistibilă pe care o simt marile case de filme față de aceste prefabricate literare.

Oamenii simpli, oamenii obișnuți sînt ca și inexistenți. În schimb, întîlniți numai supraoameni, numai supraeroi, care dispun de bogății fabuloase și tocmai de aceea pentru ei nimic nu este imposibil. Mai toți trăiesc în vile de un lux orbitor, amenajate pe țărmul oceanului, călătoresc numai în Rolls Royce-uri, în iahturi sau cu avioane personale, sînt generoși cu prietenii și temuți de dușmani, pe care, de regulă, îi zdrobesc fără milă și au o imensă putere de seducție față de sexul opus... Mai poate fi de mirare, în asemenea condiții, că toate aceste cineromane sînt prezentate de casele editoriale ca „superromane”?

În economia unor astfel de „super-producții” literare, de fapt banale fabricații de larg consum, echivalentul modern al romanelor foileton de altădată, după care se dădeau în vînt Ve-



Un „movelist”: Arthur Hailey,
autorul cărților
devenite filme:
Aeroportul și Roțile



Corabia nebunilor sau salvarea superproducției prin strălucirea distribuției:
 Vivien Leigh, Simone Signoret, Jose Ferrer, Lee Marvin, Oskar Werner, Elizabeth Ashley,
 George Segal, Jose Greco, Michael Dunn, Charles Korvin, Heins Rühmann

tele și Zilele „ambetate”, erotismul joacă un rol-cheie și, dealtfel, nu în timp-lător autorul care a inaugurat noua „tendință” a romanului cinematografic ori, mai bine spus, „cinematografic” și în același timp unul din principalii săi reprezentanți, Irving Wallace, și-a ales, pentru „a ieși pe piață”, o temă în exclusivitate erotică.

Infallibila rețetă

Pînă prin 1960, Wallace era un scriitor obscur, avînd la activul său cîteva schițe și mai multe scenarii de film (maniera cinematografiabilă a viitorului tip de roman avea, așadar, de unde să și-o însușească), precum și o încercare beletristică de mai mari proporții, a cărei principală calitate era inconsistența. El ar fi putut să rămînă mai departe în aceeași obscuritate dacă nu ar fi avut, la un moment dat, o idee „genială”. Pornind de la succesul pe care îl înregistrase în S.U.A. așa-numitul „Kinsey Report”, un studiu pretins științific (a cărei precaritate avea să fie dovedită ulterior) asupra comportamentului erotic al americanului mijlociu, Wallace și-a propus să ilustreze datele mai mult sau mai puțin autentice din această lucrare sub forma unui roman cu multiple personaje, a cărui acțiune se petrece — se putea altfel? — într-o suburbie a Los Angeles-ului numită The Briars. El și-a imaginat romanul ca o rețetă de „nuclee narative”, o colecție de pseudofize de răspuns la ancheta unui grup de cercetători „științifici” și a structurat acțiunea pe esafodajul de sabloane, de procedee meșteșugărești pe care și le însușise în fosta sa calitate de autor de scenarii neinspirate. Și astfel a luat naștere *The Chapman Report* (*Raportul Chapman*), apărut în 1960, care a cunoscut, din motive lesne de înțeles, un succes fulgurant, vinzîndu-se în 2 500 000 de exemplare. Noua formulă era lansată.

Studiourile de filme s-au bătut literamente să obțină drepturile de ecranizare a acestei cărți de scandal, care s-a urcat vertiginos în fruntea listei best-seller-urilor. Wallace a acceptat oferta cea mai avantajoasă — a producătorului independent Richard Zanuck (fiul cunoscutului magnat din epoca de aur a Hollywood-ului, Darryl Zanuck). Or, filmul realizat s-a ridicat deasupra nivelului visceral al prozei exscenaristului devenit romanțier. Talentul unui regizor reputat, George Cukor, și strădaniile unei distribuții remarcabile — cuprînzînd, între alții, pe Jane Fonda, Claire Bloom, Shelley Winters — au reușit să mai reducă din incongruențele „originalului” și pînă la urmă a ieșit la iveală o peliculă acceptabilă (dealtfel, nu o dată, lucrări literare în cel mai bun caz mediocre au slujit drept bază a unor filme nelipsite de calități, după cum cărți bune au dat naștere unor filme mediocre, acestea constituint un din paradoxurile complicate relații dintre literatură și cinematograf).

Cît despre Wallace, el și-a dat repede seama de mina neașteptată pe care o reprezenta noua formulă și s-a grăbit să porceadă la confecționarea altor lucrări de aceeași factură, susceptibile de a-și găsi o rapidă desfacere și, în același timp, de a fi imediat digerate de nesățiosul moloh hollywoodian. Și astfel, rînd pe rînd, la intervale minime, au văzut lumina tiparului *The Prize* (*Premiul*), în care este vorba de cîștigurile activității legate de decernarea premiului Nobel; *The Three Sirens* (*Cele trei sirene*), relatarea unei pseudoexpediii etnografice într-o insulă din Oceanul Pacific, unde moravurile sînt foarte libere; *The Man* (*Președintele*), care își imaginează împrejurările alegerii primului președinte negru din istoria Statelor Unite; *The Seven Minutes* (*Cele șapte minute*), un roman despre „industria” pornografiei; *The Fan Club* (*Clubul*

admiratorilor) și *The Word* (*Cuvîntul*), axate pe aceleași obsesii erotico-pornografice. Aprdape în toate cazurile transpunerile filmice s-au succedat într-un ritm la fel de rapid, iar cînd i s-a părut că posibilitățile de exploatare pînă la ultima picătură a unor asemenea obsesii s-au mai diminuat („concurența” în acest domeniu este deosebit de aprigă) autorul *Raportului Chapman* s-a gîndit — simțul „orientării” nu-i poate fi negat — să-și îndrepte atenția spre o altă temă de certă „priză”: longevitatea. Și așa a luat naștere *The Pigeon Project*, una din ultimele sale cărți. Mîzînd pe himera „tineretii veșnice” atît de prezentă în sinul societății americane (nu este industria cosmetică una din cele mai rentabile din toate cîte există peste ocean?), noul pariu a și fost cîștigat, reușita editorială prefigurînd, fără îndoială, o apropiată versiune ecranizată. Drepturile de ecranizare ale „romanelor” se adăogă, evident, drepturilor editoriale, inclusiv pentru tipărirea în ediții lefline de buzunar („paperbacks”), ceea ce îndreptățește întru totul porecla de „big money writers” (scriitori care se joacă cu milioanele) dată autorilor de „novels”.

De la vedetele ecranului la piloții de formulă 1: fantezele unei lumi de mucava

Succesul fulminant al lui Wallace a determinat apariția unei adevărate cohorte de adepți ai noului curent, cum ar fi Harold Robbins, James Michener, Herman Wouk, Arthur Hailey și mulți, mulți alții. Unii dintre aceștia au reușit chiar să bată recordurile inițiatorului romanului filmic. Cele vreo 15 romane pe care Robbins le-a dat pînă acum la iveală depășesc ca tiraj incredibilă cifră de 200 milioane de exemplare și ele au generat șapte ecranizări pentru marele ecran. Nu intim-

plător, Robbins a fost numit „John Paul Getty al vieții literare”, după numele defunctului magnat al petrolului, considerat la vremea lui cel mai bogat om din lume.

Bizuindu-se pe curiozitatea unei anumite părți a publicului dornic să afle cât mai multe amănunte intime despre cei cunoscuți, în general, în presa americană sub numele de „beautiful people” (oameni fascinanți), personaje care figurează aproape zilnic în rubricile mondene ale ziarelor — vedete ale ecranului, ale teatrului sau muzicii ușoare, bogătași care huzuresc, politicieni mai mult sau mai puțin veroși, aristocrați, patroni ai caselor de modă, piloți de formula 1 — cineromanele își aleg eroii din rîndurile acestei lumi pestrice și factice. Astfel, pentru a reveni la Robbins, eroul romanului său *The Carpetbaggers* (Intrușii) este calchiat după milionarul excentric (astăzi decedat) Howard Hughes, corifeu al industriei aviatice și cinematografice (în versiunea ecranizată George Peppard s-a străduit, dar nu a reușit să dea decît o palidă imitație după imensa creație a lui Orson Welles în *Cetățeanul Kane*); personajul principal din *When Love Has Gone* (Cînd dragostea s-a stins) seamănă ca două picături de apă cu actrița Lana Turner, eroină a unui răsunător scandal, fiica sa minoră fiind implicată într-o omucidere comisă aproape sub ochii mamei (în transpunerea filmică — Hollywood-ul nu-și poate refuza plăcerea perversă de a-și dezvălui propriile-i păcate — rolul respectiv a fost încredințat unei alte cunoscute vedete, Susan Hayward, implicată la rîndul ei într-un alt scandal, ce-i drept de natură diferită: alcoolică în ultimul grad a fost internată într-un spital de dezintoxicare etilică... dincolo de numele de împrumut ale protagoniștilor din *The Adventurers* pot fi fără greutate recunoscuți doi dintre cei mai cunoscuți playboys, fostul prinț Ali Khan (într-o vreme soț al Ritei Hayworth) și ex-diplomatul Porfirio Rubirosa, ambii considerați, la un moment dat, ca regi neincoronati ai așa-numitului „jet set”, acel grup de bogătași măcinați de spleen care se deplasează neconștient dintr-un loc într-altul, cu ajutorul avioanelor cu reacție, în veșnică căutare de noi senzații și plăceri (în ce privește versiunea filmată a intervenit însă un „mic” amănunt neprevăzut: excedat de avatarurile sentimentale și de altă natură ale „aventurierilor”, etalate pe pagini întregi de ziare, publicul, docilul public occidental, a preferat să rămînă acasă, de unde se vede că și răbdarea și înghăduința sa au, totuși, o limită).

În căutarea unor noi „secrete de bucătărie”

Sub impulsul celor ce îi comăndează, aflați cu privirea mereu atîntită spre curba profiturilor, autorii de „moveles” și-au dat, desigur, repede seama că pînă la urmă dezvăluirile asupra „feței nevăzute” a lumii mondene, asupra vieții a diferite vedete ori playboys riscă să devină obositoare (și deci vinzările și încasările să descrească primejdios) și atunci, ca într-o perpetuă cursă contra-cronometrului, și-au lărgit mereu aria de investigație, oferind curiozității publice — sub forma aceleiași rețete verificate a erupției de fapte și

Un nou curent al „movelisticii”: de la science-fiction la „political-fiction”

detalii și a supraaglomerării de situații incredibile — secretele de „bucătărie” ale noi și noi profesii și sectoare de activitate, învăluite, în ochii celor neinițiați, într-o aureolă romantică, de mister și exotism.

Distanțindu-se de exagerările unui naturalism grosier, de exacerbarile

erotice sau erotizante, unii dintre autorii de „moveles” apasă mai puternic pe pedala realismului factologic. Un realism aparent, mecanic, pentru că se reduce la o acumulare de date în sine (cunoscutul critic de film Stanley Kauffman vorbea, în această privință, de „mania aglomerării de fapte și incapacitatea de a selecționa materialul adunat”), la o succesiune amețitoare de fișe signaletice care parazitează, dacă nu pur și simplu înăbușă, țesătura epică (se citează exemplul unor moveliști care, împingînd mania detaliului pînă la ultima limită, își împănăz scrierile cu asemenea amănunte cum ar fi costul riguros exact al unei curse cu taxiul, de la aeroportul central din Paris și pînă la catedrala Notre Dame, lista și ea riguros exactă a meniului la un anume restaurant, sau chiar numărul de telefon al Salvamontului dintr-o stațiune la modă din Alpi). Într-un fel, mișcarea a informa al unor astfel de scrieri nu poate fi negat, dar literatura nu se poate, firește, reduce la atît, nu poate fi confundată cu o enciclopedie sau un ghid turistic. Unul din exponenții cei mai reprezentativi ai acestui curent al realismului factologic, sau, dacă vreți, informativ, este Arthur Hailey — poate cel mai cunoscut cititorilor și spectatorilor noștri datorită celor citorva traduceri și, mai ales,

O oază care se vrea culturală: biografiile romantate ale marilor creatori: *Agonie și extaz*, după cartea lui Irving Stone





**Cel mai reușit dintre toate filmele inspirate după „novels”:
Nașul de Coppola, cu Marlon Brando**

datorită filmului **Aeroportul** și serialului TV **Roșile**.

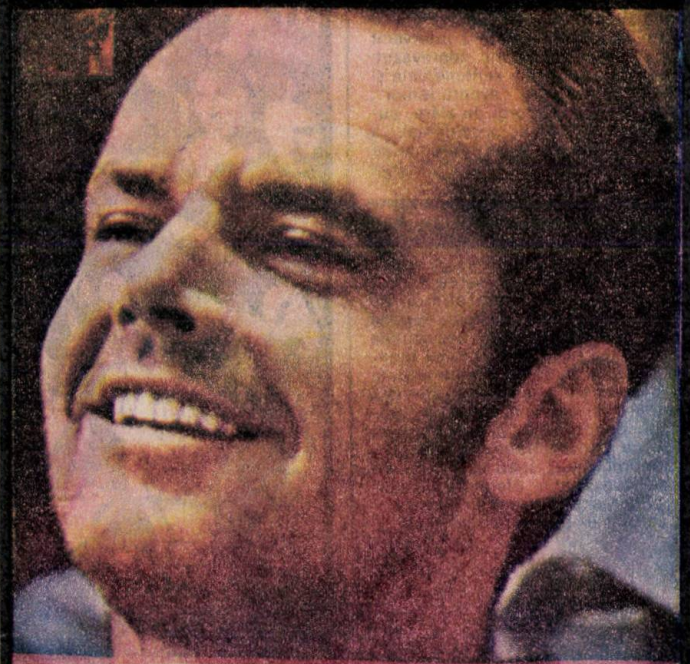
**Între „Hotel” și „Aeroport”
nu-i cale atât de lungă...**

Halley și-a luat ca model pe scriitoarea deosebit de populară între cele două războaie, Vicki Baum, după al cărei roman, **Grand Hotel**, s-a turnat în 1932 celebrul film cu același nume (încununat cu un premiu Oscar), unde Greta Garbo, Joan Crawford, frații John și Lionel Barrymore, împreună cu Wallace Beery au avut, fiecare în parte, creații strălucite. Se poate spune chiar că Vicki Baum a fost precursora cineromancierilor de astăzi, tot așa cum filmul **Grand Hotel** este prototipul ecranizărilor realizate pe baza abundenței lor producții. Reamintindu-și, așadar, de această scriitoare și de popularitatea de care s-a bucurat, Halley a avut ideea să înfățișeze, neomîtînd nici cele mai neînsemnate „rolite” cum funcționează complicata mașinărie a unui mare hotel internațional din zilele noastre. De la **Hotel** la **Aeroport**

este, evident, doar un pas și dacă transpunerea pe ecran a primei din aceste cărți nu a avut parte de succesul scontat, în schimb „găselnița” din cea de a doua — accidentul petrecut la bordul unui avion de transport și freneticele eforturi ale personalului de la sol de a-l salva — a plăcut atât de mult încît producătorii cinematografici nu s-au mulțumit cu o singură ecranizare, ci au realizat patru ecranizări succesive! Rînd pe rînd, Halley a arătat apoi, potrivit aceleiași formule, cum funcționează o mare uzină de automobile (**Wheels, Roșile**), un concern bancar (**The Moneychangers, Minutorii de bani**), sistemul energetic național (**Overload, Sarcină de vîrî**), în prezent lucrînd la un roman despre „secretele” industriei farmaceutice. De fiecare dată, construcția epică este debila, dar se desfășoară în ritm alert, suspansurile se succed, puzderia de informații furnizate de acest fanatic al amănuntului sfîrșește prin a exercita o anumită fascinație și așa se explică succesul înregistrat în rîndul unui public ale cărui pretenții nu trec dincolo de limitele unui divertisment primar.

Dacă Halley își propune să descrie resorturile intime ale marii industrii și marii finanțe, business-ul legal, ca să spunem așa, în schimb Mario Puzo își îndreaptă atenția spre business-ul ilegal ori în marginea legalității: lumea sinistră a Mafiei (**The Godfather, Nașul**) ori cea nu mai puțin malignă, în ciuda strălucirii jerbelor de neon, a marilor cazinouri de la Las Vegas (**Fools Die, Doar cei proști mor**). Puzo este mai puțin prolific decît emulii săi, dar nu i se poate contesta un suflu epic net superior acestora. Cert este că **Nașul** poate fi considerat cel mai reușit dintre toate filmele inspirate după „novels” — s-a spus, nu o dată, că reprezintă răspunsul anilor '70 la **Pe aripile vîntului** — viziunea regizorală a lui Coppola și geniul actoricesc al lui Marlon Brando avînd,

**Pe coperta cărții „Zbor deasupra unui cuib de cuci”
vedeta filmului omonim: Jack Nicholson**

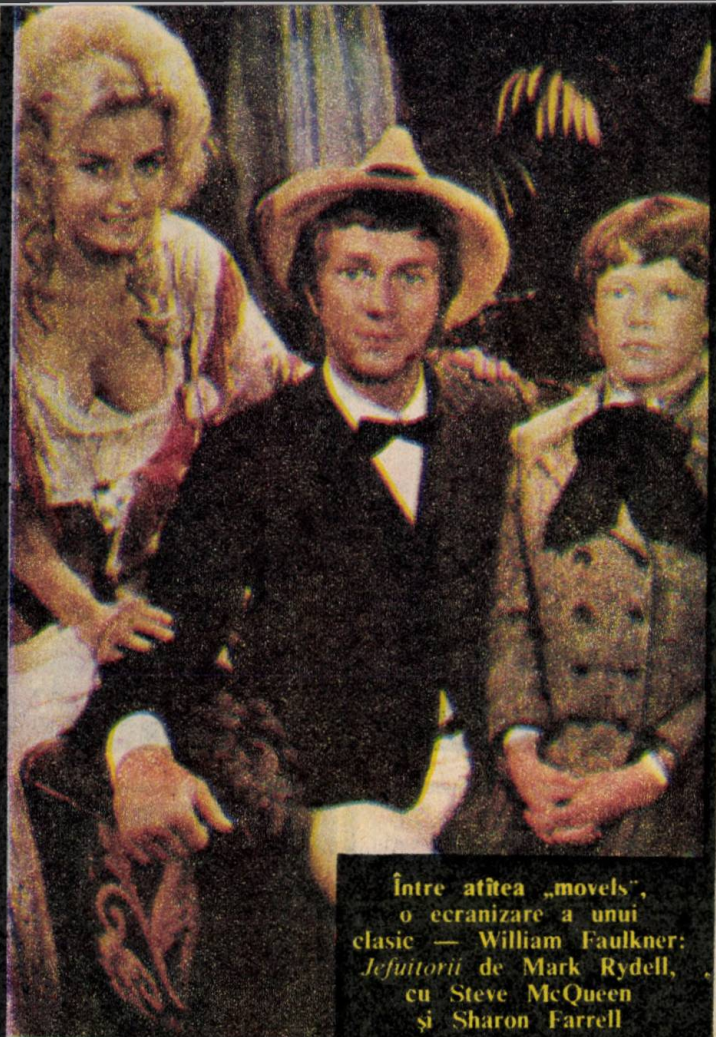


desigur, o contribuție hotărâtoare în această privință.

Cinromanul își îmbogățește cartea de vizită

Explorarea mecanismelor instituțiilor de stat și, pe un plan mai larg, ale vieții politice și activității politicienilor nu putea să nu tenteze pe moveliști, ba chiar a dat naștere unui curent distinct numit, prin analogie cu science fiction, **political fiction**. Dintre reprezentanții acestui curent s-a impus Allen Drury, autor al unui roman cu certe calități (a fost, dealtfel, răsplătit, pe merit, cu premiul Pulitzer) **Advise And Consent** (Cel care recomandă și aprobă), care oferă imaginea credibilă, pe alocuri cu accente corozive, a culiselor Senatului american. Ecranizarea cu același nume a fost și ea o realizare remarcabilă, care, beneficiind de mina experimentată a lui Otto Preminger și de o excepțională distribuție — Henry Fonda, Charles Loughton, Walter Pidgeon, Franchot Tone, Gene Tierney — s-a înscris cu un succes nu numai de casă ci și de stimă. Excepții există, prin urmare, dar ele sînt „păsări rare”. Păcat că în cel mai recent roman al său, în care își propune să înfățișeze modul în care funcționează Curtea Supremă a Statelor Unite, Drury alunecă în macabru și terifiant, cedînd, astfel, tentațiilor comercialismului.

Ferindu-se de asemenea exagerări, un neofit, John Ehrlichman, un neprofesionist al scrisului, care s-a alăturat breslei din motive de necesitate, fiind silit să se retragă din viața politică în urma scandalului Watergate, a mers însă mai departe pe linia „ierarhică” a dezvăluirilor, ajungînd pînă la Casa Albă. Ca și **Advise And Consent**, romanul său **Washington, Behind The Closed Doors** (Washington, în spatele ușilor închise) este scris cu real talent, iar serialul TV cu aceiași



Între atîtea „movels”, o ecranizare a unui clasic — William Faulkner: *Jefuitorii* de Mark Rydell, cu Steve McQueen și Sharon Farrell

Ecranizat de patru ori, dar o singură dată interpretat de Burt Lancaster și Jean Seberg: *Aeroportul*



nume (cunoscut și telespectatorilor noștri) a întrunit sufragiul meritat al publicului.

Reîntorcîndu-ne la profesioniști, Herman Wouk, un alt nume cunoscut, printre autorii de „movels”, s-a alăturat și el acestui curent al sondărilor în tainele politice, numai că a preferat vieții politice interne jocurile complicate ale activității politice internaționale. La început l-au atras dedesubturile vieții literare (*Youngblood Hawke*) sau cele ale lumii circului (*Don't Stop The Carnival, Spectacolul de circ continuă*), pentru ca, în vremea din urmă, să-și dedice eforturile unei întreprinderi mai ambițioase, evocării, cu pretenții de frescă, a împrejurărilor celui de-al doilea război mondial. Ecranizat recent de televiziunea americană sub formă a ceea ce se cheamă „mini-series” (seriale de dimensiuni reduse, nedepășind ca durată totală trei-patru ore, care cîștigă, se pare, tot mai mult teren în detrimentul seriilor interminabile, gen *Dallas*), *The Winds Of War* (Viforul războiului) nu s-a bucurat de succesul scontat. Poate pentru că atît cartea cît și serialul nu au depășit descripți-



Pe afiş, numele scenaristului va fi scris cu literă mică sau va lipsi, dar vor figura cu certitudine vedeta şi papagalul ei: **Brooke Shields**

vismul pur, că dincolo de formidabila acumulare factologică nu s-a desprins firul unei idei coerente, sau poate — cine ştie? — pentru că telespectatorilor, ca şi cititorilor, ultimul război, cu toate grozăviile lui, le-a apărut ca o joacă de copii în comparaţie cu ceea ce ar fi o conflagraţie nucleară.

Riscurile unui conflict atomic, văzute însă într-un mod foarte simplist, au preocupat, de altminteri, încă de la început, pe „movelişti”, şi tocmai caracterul pur speculativ al unei asemenea teme a stat la originea denumirii de **political fiction**, literatura politico-fantastică. Primii care s-au aventurat pe acest teren au fost Eugene Burdick şi Harvey Wheeler cu **Fall-Safe (Securitate absolută)**, roman care (ca şi filmul omonim, printre al cărui interpreţi s-au numărat Henry Fonda şi Walter Matthau, regizor fiind Sidney Lumet) a stîrnit oarecare vîlvă la vremea sa (mijlocul anilor '60) atît prin prisma temei alese cît şi a mediului inedit — Comandamentul aviaţiei strategice americane, în subordinea căruia se află avioanele cu arme atomice la bord — descris cu minuţiozitate caracteristică, firul epic fiind însă de o artificialitate jenantă, iar personajele de-a dreptul incredibile.

A urmat, în aceeaşi manieră simplistă, **Seven Days in May (Sapte zile din luna mai)**, de asemenea prompt ecranizat (notabile creaţiile lui Burt Lancaster şi Kirk Douglas, versiunea filmată fiind superioară celei scrise), care îşi permitea chiar şi un ascuţit critic împotriva acţiunilor unor generali războinici, prezenţi însă aidoma personajelor negative din lumea comicsurilor. Între timp, cursa înarmărilor a căpătat asemenea proporţii înspăimîntătoare pe măsura perfecţionării armei absolute, rachetelor nucleare, încît nici imaginaţia movelişti-

De la literatura-surogat la surogatele cinematografice

lor nu-i mai poate ţine pasul, studiourile preferînd, cel puţin momentan, să turneze filme cu caracter semidocumentar, cum a fost **A doua zi după** decît să se inspire din produse ale unei ficţiuni precare.

Exotismul geografic şi reconstituirea istorice reprezintă alte ispite cărora cu greu li se putea rezista, iar „cineliteraţii” care au sucombat sînt destul. Ei se cheamă James Michener, care a întocmit catalogul minuoş al vieţii şi obiceiurilor locuitorilor unor insule scaldate în apele oceanului (**Tales Of The South Pacific, Povestii din Pacificul de sud**), atunci cînd nu şi-a plimbat cititorii de-a lungul vechilor drumuri ale mătăsii şi mirodenilor (**Caravans**), ori i-a făcut să-l însoţească într-o ametoitoare incursiune, începînd cu erele geologice cele mai îndepărtate, prin trecutul şi prezentul Americii (**Centennial**); sau James Clavell, „specializat” în explorarea geografico-istorică a zonelor pline de mister ale Extremului Orient (**Shogun, Tai-Pan**); sau Robert Ele-

gant, cu o „specializare” asemănătoare (**Dynasty**); sau, în fine Garry Jennings, „îmbatabil” în domeniul istoriei precolumbiene (**Aztec**). Uneori s-au realizat pe baza cineromanelor de iz exotic transpuneri acceptabile pentru marile sau micul ecran, cum ar fi serialul TV **Shogun**, de cele mai multe ori însă asemenea transpuneri nu au izbutit să treacă limita banalităţii.

O categorie aparte o constituie biografiile romănate, gen în care s-a ilustrat Irving Stone, cunoscut mai ales pentru **Lust For Life (Bucuria vieţii)** — viaţa plină de tragism a lui Van Gogh şi **The Agony And The Ecstasy (Agonie şi extaz)** — viaţa lui Michelangelo. Scrise, fără îndoială, cu talent, în contrast cu produsele confecţionate în mod obişnuit de movelişti, ambele cărţi au dat naştere unor ecranizări remarcabile (greu de uitat privirea halucinantă a lui Kirk Douglas interpretîndu-l pe pictorul ce şi-a legat numele de colorismul eclatant, ori tensiunea confruntării dintre Charlton Heston, genialul sculptor al Renaşterii, şi Rex Harrison, papa Iulius al II-lea), care îşi au locul în orice istorie a cinematografului.

Nu este mai puţin adevărat că „romănţarea”, adică rectificarea, corectarea adevărului nu poate fi identificată cu literatura de autentică valoare. Dealtfel, „romănţarea” caracterizează, într-o formă sau alta, cea mai mare parte a cineromanelor. „Ştiinţă” romănată, activităţi profesionale romănate, politică romănată; biografii „corectate” — ce sînt altceva decît îndepărtarea de realitate şi nu redarea ei prin imagini artistice? Pentru movelişti, fără doar şi poate, „viaţa e un (cine)roman”.

Cînd literatura se confundă cu actul de a bate la maşină

Avanşa faptică, ramificarea luxuriantă a intrigii, puzderia de personaje, toate acestea duc la un număr imens de pagini — circa 800 de fiecare „producţie” — şi aceasta constituie o altă trăsătură a literaturii cinematografiabile. „*Cantitatea primează*”, îşi proclama credo-ul artistic Wallace şi nici nu-i de mirare, onorariile depinzînd şi de numărul de pagini! „*Acesta nu este literatură, ci un simplu act de a bate la maşină*”: butada lui Truman Capote, care avea, cei drept, o altă „bătăie” vizînd fenomenul „beat generation”, astăzi practic epuizat, se poate aplica perfect şi cineromanului. Cu o eventuală extensie şi la ecranizările pe care le inspiră: „*Acesta nu este cinematograf, ci doar simplă operaţie de impresionare a pelicularii sensibile*”.

Investigînd fenomenul „movel”, săptămînalul american „**Time**” a folosit termenul cît se poate de nimerit de „*beletristică electronică*”. Revista a luat ca exemplu romanul **Hurry Sundown (Grăbiţi apusul soarelui)**, al soţilor Katya şi Bert Gilden — care se voia o „epopee” a sudului american — imaginîndu-şi cu ironie că la scrierea sa a fost folosit un computer: în memoria computerului au fost introduse textele unor lucrări de specialitate despre viaţa statelor din sud, pe fişele de programare au fost trecute datele biografice esenţiale ale personajelor-cheie, locul şi cadrul acţiunii, ca instrucţiune specială s-a dat cuvî-

tul de ordine „erotism”, iar cifra paginilor a fost fixată la 1000; o simplă apăsare pe buton și instalația de imprimat cuplată la calculator a prins să funcționeze cu viteză electronică... Și în fond, ca să mergem pe firul aceleiași ironice supoziii, de ce să nu se fi cuplat și o instalație de filmat? Filmul realizat după carte justifică intru totul o asemenea presupunere...

Un exponent ideal și-a găsit „beletristica electronică”, beletristica la computer, în persoana celui mai nou venit printre moveliști, Sydney Sheldon. Ca și Wallace, Sheldon a fost scenarist, este adevărat ceva mai talentat decât acesta, primind chiar un Oscar (1947) pentru scenariul filmului **The Bachelor And The Bobby Soxer** (Celibatarul și adolescenta). Nu-i, de aceea, deloc întâmplător ca studiourile, actorii și producătorii de film figurează în mai toate romanele sale, de la **The Stranger In The Mirror** (Străinul din oglindă) la **The Other Side Of Midnight** (Cealaltă față a miezului nopții). Subiectul, locul acțiunii, personajele, totul se învîrte în jurul lumii filmului, fuziunea fiind astfel perfectă între cele două genuri („movie” și „novel”) la „periferia” cărora s-a născut cineromanul.

Din tagma scriitorilor „electronici” nu puteau lipsi femeile, ba chiar se poate spune că ele sînt și mai „agresive” decât confrății lor. Un exemplu tipic l-a constituit Jacqueline Susan, al cărei roman **Valley Of The Dolls** (Valea păpușilor), ecranizat în 1967 — o incursiune în viața a trei tinere aspirante la gloria „show biz”-ului — a fost astfel caracterizat la vremea sa de revista „Life”: „Pericolul unor cărți ca Valea Păpușilor este că, potrivit unui principiu al economiei politice, alungă literatura bună de pe piață. Asemenea maculatură pervertește gustul a milioane de oameni, dîndu-le ideea nesăbuită că ceea ce citeasc ar avea de-a face cu literatura. Ei bine, nu are nimic de-a face cu ea”. Această apreciere, perfect valabilă și pentru filmul respectiv, nu a împiedicat-o pe Jacqueline Susan să fie prezentă ani de-a rîndul pe lista best seller-urilor și să încheie și pentru celelalte cărți pe care le-a scris (**The Love Machine, Once Is Not Enough**) contracte fabuloase cu Hollywood-ul. Iar după ce a decedat, locul l-a fost luat de scriitoare și mai lipsite de scrupule, cum ar fi Judith Krantz — printr-o involuntară autoironie și-a intitulat chiar primul său roman **Scruples** —, Jackie Collins (un titlu care o recomandă cu prisosință: **Lovers And Gamblers, Amanți și jucători la ruletă...**), sau Joyce Haber, care a reușit în **The Users** (Manipulatorii) performanța de a-i întreci în materie de lez-decentă și lez-literatură chiar pe Wallace, Robbins și Sheldon la un loc.

Este „movelismul” o boală incurabilă?

Se cuvine a preciza că moveliștii se mulțumesc să scrie doar romanele nu și scenariile după ele, care rămîn treaba celor specializați în această profesie. Unul din cei mai renumiți scenariști din S.U.A., Abby Mann, declara plin de amărăciune, după ce terminase prelucrarea pentru ecran a romanului **Corabia nebunilor** (**The**

Ship Of Fools), al scriitoarei de autentic talent Katherine Anne Porter, care, spre sfîrșitul vieții, s-a molipsit și ea de morbul cineromanului: „Nu e numai obositor, ci și depriment să lucrezi un scenariu după un asemenea roman. Dacă filmul iese prost, de vină e scenaristul; dar dacă iese, totuși, bun, meritul este atribuit autorului romanului”. Desigur, cartea, ca și filmul **Corabia nebunilor** depășesc media valorică (o „medie” foarte joasă) a producțiilor de tip „movie”, dar remarcă lui Mann își păstrează deplin pertinenta.

Este oare incurabilă noua boală de care suferă literatura — și în prelungirea ei — cinematograful american, ca urmare a calculelor și intereselor financiare ale magnaților filmului? Reprezintă fenomenul factologiei, al senzationalismului ieftin și al visceralității supradimensionate o simplă vogă, o modă literară trecătoare, sau, cum se întreabă Stanley Kauffman, „funcția socială a romanului, în accepția clasică a acestui termen, s-a încheiat din punct de vedere istoric (în S.U.A. — n.r.), întrucît condițiile

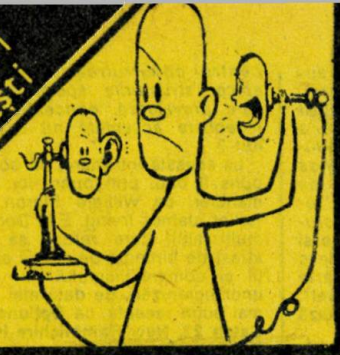
pentru construirea acestei specii epice, structurile sociale, idealurile care prevealează, concepția de viață îndeobște acceptată nu o mai permit”?

La această întrebare, un posibil răspuns îl dau, prin opera lor, acei romancieri ca William Styron, Joseph Heller, James Irving, E.L. Doctorow și mulți alții, care refuză să se lase atrași de cîntecul de sirenă al facilității și comercialismului. Iar succesul unor ecranizări, de dată mai mult sau mai puțin recentă, ca **Opțiunea Sofiei**, **Catch 22**, **New Hampshire Hotel** sau **Ragtime** inspirate din opera acestor scriitori autentici (și, desigur, ar mai putea fi citate nu puține alte exemple) dovedește că bunul simț nu se dă bătut, că oricît de vătămătoare și dezagreabile ar fi răbufnirile „movelismului” nu pot să înăbușe vibrația artei autentice. Cel mult s-a îngusteze, dar în nici un caz să anuleze, spațiul de manifestare a unor producții cinematografice de calitate, inspirate dintr-o literatură valoroasă.

Romulus CĂPLESCU

Un nume cu care
se merge la sigur:
Robert Redford
(în *Brubaker*)





Cu umor despre ecranizări

I. Cum se face o ecranizare?

Arhip dă sfaturi unui tânăr regizor de film.

— Pe ce criterii îți alegi cartea pe care o vei ecraniza?

— Mai întâi să fie o literatură vizuală, să se poată filma.

— Fals! decretează Arhip. Dacă e vizuală, totuși au să strige ca ecranizarea e un fleac, o nimica toată, oricând poate s-o faci... Când o să fie gata filmul, se vor mai găsi foarte multe lucruri vizuale în carte pe care alții le-au văzut, iar dumneata nu. Dacă nu e vizuală, ai toate șansele să vezi ceea ce nu ai văzut alții, iar alții să nu vadă ceea ce ai văzut dumneata. Oricât de prost ar ieși filmul, există circumstanțe atenuante: cartea era necinematografică. Alte criterii?

— Să am ceva de spus al meu în legătură cu cartea...

— Nenorocitul! Ca să se spună că de aia ți-ai ales cartea, ca un simplu pretext?

— Atunci, bișuie tânărul regizor, măcar să fie interesantă și actuală pentru spectatorul contemporan.

— Aoleu! Păi cu cât e mai actuală, cu atât trebuie să fie și mai actuală! Și niciodată nu va fi destul de actuală ca să-l poți mulțumi pe spectatorul contemporan. Mai bine nu. Și cum citești cartea?

— Cum s-o citești? Cu atenție și seriozitate.

— Eroare! Dacă o citești cu atenție, cu seriozitate, îți dai seama că nu poate fi ecranizată. Nici o carte citită cu atenție și seriozitate nu poate fi ecranizată. Care film e în stare să transpună toate meandrele, nuanțele, subtilitățile unei opere literare? Cartea trebuie citită cât mai superficial. Altminteri ți se face milă de ea. Acum fii atent la procedee. Sari peste descrierea ambianței, fiindcă de obicei nu găsești ce ai nevoie. Castele medievale nu prea sînt, cartiere din secolul 19 nici atât, străzi de la începutul secolului nostru mai deloc, costumele costă, recuzita costă și ea... Portretele personajelor nu trebuie luate ca atare, întrucît cinematografia noastră stă cam prost cu machiajul. Analiza psihologică trebuie evitată din principiu, fiindcă n-ai cum să intri cu aparatul în sufletul omului. Dacă

romanul are personaje multe, alegi cîteva, ca să nu se fărîmîteze acțiunea. Dacă sînt prea puține, mai adaugi cîteva, altfel iese filmul prea static. Dacă acțiunea are loc înaintea războiului, o prelungești nițel, ca să apuci și o bucată de război. Pentru spectacol. Dacă acțiunea are loc chiar în timpul războiului, plasezi o parte din ea înainte sau după război. Altfel nu-ți ajung banii! Războiul costă. Dacă filmul e color, ai grijă să apară pe undeva o eșarfă, două. Dă bine la culoare. Dacă e alb-negru, bagă fum, cît mai mult fum. E de efect grafic. E recomandabil să se vorbească din cînd în cînd într-o limbă străină. Secvențele respective vor fi sub-titrate, ceea ce lasă o bună impresie de film străin. Introdu în film și cîteva pasaje din alte scrieri ale autorului respectiv, ca să nu se spună că ai citit numai cartea pe care ai ecranizat-o. Să nu te abată prea mult de la textul operei, fiindcă se supără critica literară, dar nici să nu fii prea fidel textului, fiindcă se supără critica cinematografică... Ai înțeles?

— Am înțeles, răspunde tânărul regizor cu convingere.

— În cazul ăsta, după ce carte ai hotărît să faci filmul?

— După un scenariu scris de mine.

— N-ai înțeles nimic, constată Arhip cu adîncă amărăciune. După care începe să-și explice pe îndelete condițiile filmului realizat de regizor după un scenariu propriu.

II. O cola- borare de beton

După două săptămîni de căutări infructuoase, Ruxandra P., simpatica reporteră a revistei „Cinefil”, hotărî, cu inteligență, să amîne interviul. Regizorul Q era plecat la Festivalul internațional al filmului de pompieri din Tara de Foc, ce se desfășura sub deviza „Apa trece”, iar scriitorul Y se afla în juriul concursului „Romanul fluviu” ce avea loc la Jimbolia. Ii găsi pe amîndoi, reușiti la primul tur de manivelă al filmului „Suflete de beton”, pe care regizorul Q îl realiza după romanul omonim al scriitorului Y. Respectînd cronologia creației, reporteră îl atacă mai întîi pe scriitor, în timp ce regizorul, posesor al unei diplome de participare la Festivalul in-

ternațional din Tara de Foc, ataca, la rîndul său, un pateu cu brînză.

— Ați declarat în repetate rînduri că nu mergeți la cinema, că, după părerea dumneavoastră, cinematografia nu-i artă și că refuzați orice colaborare cu această, imi dați voie să citez, „întreprindere de fabricat imagini în serie”...

— Am spus eu asta? Cînd? Unde? De unde le-ați scos?

Reporteră, pregătită pentru orice situație, dă la iveală un carnețel...

— Doriți să vă spun revista, numărul, data, pagina?

— Nu, nu doresc. Dar dumneavoastră ce doriți?

— Să știu dacă v-ați schimbat părerea despre cinematografie.

— Eu nu-mi schimb părerile, ca alții...

— Totuși sinteți aici... Totuși ați acceptat ecranizarea romanului dumneavoastră „Suflete de beton”...

— Numai fiindcă am descoperit în regizorul Q un mare artist, singurul care poate realiza acest film.

Regizorul trage cu urechea, zîmbește discret și satisfăcut.

— Vă așteptați la o operă de artă autentică?

— Indiscutabil.

— Prin urmare, cinematograful este artă.

— A afirmat cineva altceva?

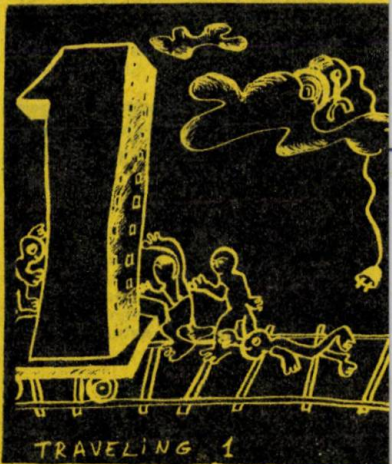
— Vă mulțumesc și vă urez cît mai multe opere de artă cinematografice.

Reporteră îl abandonează pe scriitor în compania unei feli de cașcaval și-l abordează pe regizor.

— V-ați exprimat convingerea că filmul nu are nici o legătură cu literatura...

— Știu. Am afirmat acest lucru în revista „Cinefil”, numărul din aprilie anul trecut...

— Pagina 12. În aceeași pagină făgăduiai că nu vă veți apropia de vreo carte de literatură.



— Păi...

— A, nu. Era vorba de ecranizări. Îmi dai voie să citez textual? (Ruxandra P. scoate carnetul) „Orice ecranizare a unei lucrări literare este o aventură care nu poate sfîrși decît printr-un eșec”. Mai susțineți această idee?

— Cînd scriam chestiile astea nu-mi căzuse încă în mină „Suflete de beton”. Este un roman extraordinar!

— Acest roman v-a convins, deci, că filmul poate avea totuși legătură cu literatura.

— Strînsă.

— Ce strînsă?

— Legătura filmului cu literatura.

— Aha! Vă mulțumesc și eu doresc succes în strîngerea legăturilor dintre film și literatură.

Ecranizarea romanului „Suflete de beton” începea așadar sub cele mai bune auspicii. Cel mai înverșunat dușman al cinematografului, dintre scriitorii, și cel mai aprig inamic al literaturii, dintre regizori, s-au întîlnit într-o colaborare care nu poate fi decît de beton.

Are loc premiera filmului „Suflete de beton”, realizat de regizorul Q după romanul omonim al scriitorului Y. Reporterul Ruxandra P. îl caută cu înfrigurare pe scriitor printre participanții la premieră. Absent. Nici la banchetul tradițional de după premieră scriitorul Y nu e de găsit. Reporterul își taie un culoar printre prietenii și dușmanii regizorului adunăți laolaltă de mirosul cîrnăciurilor prăjite, și reușește să-l ia deoparte pe eroul seriei.

— Sînteți mulțumit de colaborarea cu autorul romanului?

Regizorul rîde acru.

— Colaborare? Șicane. Mizerii. Be-te-n roate. Mofturi. E îngrozitor să scoți dintr-un roman slab un film, zic eu, onorabil, mai mult decît onorabil!

— Cum, „Suflete de beton” nu este un roman extraordinar?

— Cîne a spus asta? Poate extraordinar de prost! Oricum, este prima și ultima mea experiență de acest fel!

Regizorul face o plecăciune scurtă și se îndreaptă spre un grup de invitați.

Ruxandra P. nu se dă bătută cu una cu două. Îl găsește pe Y într-un grup de prieteni la restaurantul Capșa.

— Nu v-am văzut la premiera filmului dumneavoastră.

— Filmul meu? N-am nici o legătură cu infamia aceea! Un kitsch! O

bătăie de joc la adresa literaturii de valoare! Tot ce era în roman noblețe spirituală, rafinament stilistic, forță epică a dispărut în film. Vă rog să nu mai vorbim despre această calamitate.

Ruxandra P. renunță să mai scrie reportajul. Abia peste vreo trei luni află că regizorul Q și scriitorul Y lucrează la o ecranizare a romanului acestuia din urmă „Marea trilemă”. Prudentă, o roagă pe colega ei mai tină, Ifigenia V., să scrie în revista „Cinefil” despre noua colaborare.

III. Pe cine ecranizăm, copii?

Fîind pus în situația de a comenta un film recent, ecranizare a unei opere literare clasice, Arhip încearcă să extragă cîteva reguli cu caracter general. Prietenii săi îl ascultă cu sufletul la gură.

— Nu are nici un sens, copii, să ecranizezi opera unui scriitor în viață. Individul poate să facă mofturi, deobicei face, îți pune o mie de condiții, se amestecă în scenariu, în distribuție, în filmări, în montaj, de parcă filmul ar fi al lui. Oricum ai face filmul, tot nemulțumit o să fie, o să se plîngă în reviste că i s-a masacrat cartea, o să ia cuvîntul în ședințe și o să ceară pedepsirea regizorului, a producătorului, a cinematografelei în general, o să scrie memorii, note, proteste, reclamații... Va rezulta că opera lui e mult mai importantă decît este, dar a fost minimalizată de cinematografie, al cărei rost nu e altul decît acela de a distruge literatura. Criticii literari se vor indigna, confrății se vor solidariza cu scriitorul ofensat, publicul îi va plînge de milă...

— Așa e, confirmă unul din auditori. Mai bine aștepti pînă cînd moare scriitorul. După aia te apuci să-l ecranizezi.

Arhip zîmbește superior.

— E mai rău!

Cel de față încremenesc.

— Un scriitor mort, continuă Arhip, e un scriitor pe jumătate clasic. Numai că, în timp ce un clasic integral a intrat cu prietenii cu tot în istoria lite-

raturii, un scriitor pe jumătate clasic mai are prieteni în viață, plus moștenitorii drepturilor de autor. Iarăștia nu iartă. Toți știu cu precizie, din discuții intime, că scriitorul a fost împotriva ecranizării operei sale, argumentul suprem fiind acela că, dacă n-ar fi fost împotriva, ar fi fost pentru. Ecranizarea devine astfel o profanare a unui mormînt proaspăt. În mod sigur cineva o să spună că scriitorul s-ar răsuci în mormînt dacă ar vedea filmul care s-a făcut după cartea lui...

Se așterne o liniște de mormînt. În cele din urmă cineva îndrăznește:

— Numai clasicii pot fi ecranizați. Murmure de aprobare. Doar Arhip se menține într-o tăcere impenetrabilă. Cînd se potolește rumoarea, intervine rezolut:

— Prosti! Un scriitor clasic se învață la școală. E știut pe de rost. Care critic sau istoric literar va accepta ca filmul să se abată măcar cu o iotă de la textul definitiv, stabilit științific? În cazul clasiciilor, sacrilegiul este absolut și ireparabil. Și poate orice regizor să facă un film după un scriitor clasic? Ar trebui ca și el să fie un regizor clasic, în orice caz un regizor mort.

Auditoriul realizează că acest drum este cea mai groaznică fundătură. Toți încep să urască din inimă ecranizările.

— Bine, îngăimă un tînăr, atunci să fie ecranizate numai capodoperele, cele pe care le citează toată lumea, dar nu le citește nimeni!

— Dacă nu le citește nimeni, cum o să le citească tocmai regizorii? face unul o glumă de prost gust.

— De prost gust?! tresare indignat individul. Cine a îndrăznit?

— Eu, precizez. N-am dreptul să-mi comentez personajele?

Tipul înghite în sec. Te pui cu autorul?

— Păi bine, copii, intervine Arhip, tocmai aici e greșeala cea mare. Dacă ecranizezi o capodoperă pe care, cum ziceți voi, n-o citește nimeni, ce vor spune profesorii de literatură? Că-i scutim pe elevi de a mai citi capodoperele. Ca să povestească în teze ceea ce au văzut la cinema! E pedagogic? E instructiv? E firesc?

Firește că nu-i firesc, aprobă adunarea în tăcere, hotărînd, tot în tăcere, că n-ar trebui să se ecranizeze nici o carte.

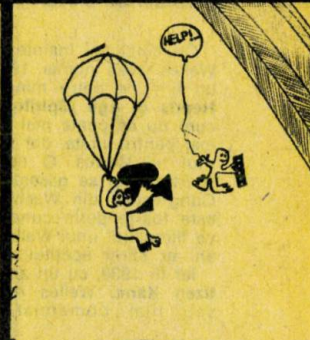
— În concluzie, decide Arhip, se poate ecraniza orice. E tot aia.

Dumitru SOLOMON

Desene de Gelu MUREȘAN

CUM SE FACE UN...

un FILM





Adevăratul debut al lui Welles

In 1939, când Orson Welles sosea la Hollywood pentru a realiza primul său film de lung metraj, **Citizen Kane**, cel care urma să-l aducă foarte curând celebritatea, viitorul mare regizor nu era cituși de puțin un debutant, așa cum se crede.

Cu cinci ani înainte, în 1934, când Welles avea numai 19 ani, realizase un film de patru minute numit **The Hearts of Age (Spiritele vîrstei)**, titlu cum nu se poate mai potrivit nu numai pentru vîrsta, dar și pentru... spiritul lui Welles. O copie a acestui scurt metraj se găsește la Biblioteca Congresului din Washington, însă el este foarte puțin cunoscut, cu toate că filmulețul unui Welles de numai 19 ani ar stîrni apetitul oricărui cinefil.

Iar în 1939, cu un an înainte de **Citizen Kane**, Welles realizase primul sau film comercial, **Too much**,

**La 19 ani,
primele patru minute
cinematografice:
*Spiritele vîrstei.***

**La 24,
prima capodoperă:
*Cetățeanul Kane.***

**Între ele,
o comedie „crazy”,
un film pierdut,
*Prea mult, Johnson***

Johnson (Prea mult, Johnson), vizionat doar într-un cerc restrîns, pentru care, se crede, că nu mai există nici o copie. Welles însuși își amintește de el numindu-l cu simplitate „un filmuleț simpatic”. Cu toate acestea, **Too much, Johnson** reprezintă una dintre enigmele carierei lui Welles.

Întîmplările privind realizarea filmului sînt vagi; filmul nu este aproape niciodată menționat de biografia lui Welles. Asupra filmului plutește un aer de tăcere jenantă, ca și cum ar fi vorba de un copil dispărut imediat după naștere. Un cercetător, Frank Brady, de la Universitatea New York, a încercat să facă puțină lumină în acest caz de veritabilă detectivistică cinefilă, căutînd documente, reconstituind fapte, interviuînd pe unii din participanți. Și astfel, treptat, a putut reconstitui o parte din istoria unui film dispărut, film care poartă semnătura lui Orson Welles.

Cu Orson Welles, în vara anului 1938

În vara anului 1938, suferind cronic de astm, Orson Welles se mută temporar de la locuința sa din Sneden Landing (New York), în Manhattan, unde se putea bucura de aer condiționat. Instalat la St. Regis Hotel, etajul 23, Welles își conducea multiple activități cu ajutorul unui grup restrâns de colaboratori. La vremea aceea, el era un regizor de teatru și un actor binecunoscut și mult comentat în toată America. Montase un „Macbeth” în Harlem, cu o distribuție formată în întregime din negri (încălcând astfel codul producțiilor curente, comerciale, precum și alte coduri ușor de bănuț). Urmase un „Iulius Caesar” în costume moderne, pe o scenă goală, anticipând astfel experiențele europene cu mai bine de 10 ani. Apoi o piesă controversată politic, „Leagănul se va rostogoli”, jucată în fosa orchestrei pentru a evita restricțiile impuse de oficialități. Colabora săptămânal la radio, unde avea o emisiune proprie și repeta intens la un nou spectacol pe care plănuia să-l pună în scenă la teatrul Mercury. După succesul anterior cu „Calul care mănincă pâlnia”, Welles s-a gândit la o altă comedie „trăznită”, **Too much, Johnson**, o farsă a unui scriitor american din secolul al XIX-lea, William Gillette, pentru inaugurarea noii stagiuni la Mercury și plănuia să continue apoi cu „Moartea lui Danton” de Büchner.

Welles scria: „Prima montare cu „Prea mult, Johnson”, la începutul secolului, a revoluționat comedia americană datorită ritmului alert, tonului irreverent și unei trăznii absolut încântătoare.” Ca toate farsele, piesa lui Gillette implica iubiri romantice, identități false, documente sustrate și complicații fără sfârșit. Eroul piesei, urmărit de un soț bătrîn și gelos, se refugiază de la New York în Cuba, unde preia identitatea unui proprietar de plantații, Johnson, care tocmai își aștepta marea, cunoscută numai din scrisori. Lui Welles i-a venit atunci ideea să introducă în piesă un film de patruzeci de minute, care să constituie actul întâi în întregime, precum și prologul actelor doi și trei. O orchestră și un om specializat în efecte sonore urmau să stea în spatele ecranului și să asigure, ca pe vremea filmului mut, muzica și sunetele.

Cine sînt înaltași „Cetățeanului Kane”

John Houseman, producătorul lui Mercury, a reușit să facă rost de zece mii de dolari și Welles s-a pus de îndată pe lucru. Trebuie spus însă de la bun început că, exceptînd cele patru minute de film (**The Hearts of Age**), toată experiența de cineast a lui Welles consta, la acea dată, dintr-o scurtă vizită pe platou în timpul filmărilor la **Omul din Aran** — regizat de Robert Flaherty, în 1932, cînd Welles se afla în Irlanda. El citise, de asemenea, pe Pudovkin.

Cît despre Eisenstein, Welles declara: „Nu este adevărat că am fost vreodată influențat sau că l-aș fi citit pe Eisenstein, așa cum s-a spus despre mine. Nu mă număr printre cei care fac din Eisenstein un simbol, ba

chiar am făcut o recenzie foarte critică la partea întâi din **Ivan cel Groznic**, cînd am văzut filmul în 1945. Mi se părea prea retoric, prea sentimental, deci i-am lăudat curajul și stilul radical. Eisenstein a citit articolul meu și mi-a scris o lungă scrisoare. Astfel s-a stabilit între noi o corespondență”.

Welles dorea să facă din **Too much, Johnson** ceva apropiat ca stil de „slapstick” (comedie mută, de gaguri, americană), așa încît în apartamentul său din Manhattan și-a proiectat multe din comediiile lui Mack Sennett, Harold Lloyd sau Chaplin. „O influență directă asupra mea și asupra filmului **Too much, Johnson**, își amintește Welles, a exercitat Harold Lloyd, cu **Safety Last**. Am îndrăgit acest film și cred că este una din cele mai mari și, în același timp, mai simple comedii făcute vreodată”.

Welles și-a pus repede pe picioare o echipă, dar numai operatorul Paul Dunbar mai avea ceva experiență în materie de film. Din distribuție se remarcă Joseph Citten, Arlene Francis și Virginia Nicholson (pe atunci soția lui Welles). Un ziarist de la „New York Herald Tribune” apărea în rolul unui polițist în genul comediei mute Keystone, iar producătorul John Houseman urma să apară în scena unui duel. Însuși Welles apărea în postura unui alt polițist tip Keystone. Ca regizor, Welles prefera să-și illustreze în prealabil scenele, jucînd în fața actorilor, pe rînd, toate rolurile.

Filmările au început pe la mijlocul lui iulie și Welles a reușit într-o lună să scrie, să decupeze, să turneze și să monteze tot filmul, timp în care conducea repetițiile din sală cu aceeași piesă, ca și pe cele cu „Moartea lui Danton”, iar la radio realiza emisiunile cu „Insula comorilor”. „Povestea celor două orașe”, „Trezeci și nouă de trepte” etc.

Montajul urma să fie asigurat de studiourile Pathé dar, cum banii erau pe sfîrșite, Welles a împrumutat o masă de montaj și s-a încluiat în apartamentul său din St. Regis, pe care nu l-a mai părăsit pînă nu a terminat montajul filmului.

În acest timp însă viața nu stătea pe loc.

Cînd teatrul dă faliment

Un judecător i-a notificat lui Welles că Societatea „Paramount” achiziționează drepturile asupra filmului. Welles era în posesia dreptului de punere în scenă, dar scăpase din vedere drepturile asupra filmului, așa încît dacă piesa era jucată pe Broadway, împreună cu filmul, drepturile urmau să fie încasate de „Paramount”. Pe de altă parte, actorii nu fuseseră plătiți toată luna. Ca să mai economisească bani, Welles trecuse filmările drept repetiții de piesă și-i plătitise pe actori în consecință. Cei mai mulți au acceptat, bucurîndu-se să se vadă într-un film, dar „Liga pentru drepturile actorilor” n-a fost de acord, așa încît teatrul Mercury a trebuit să-l plătească, socotindu-se filmul ca o realizare deosebită de piesă. În felul acesta, teatrul a ajuns în pragul falimentului. Ca să mai salveze ceva, compozitorul filmului, Marc Blitzstein, a renunțat la orchestră, urmînd să interpreteze sin-

gur la pian toată partitura, ascuns în spatele ecranului.

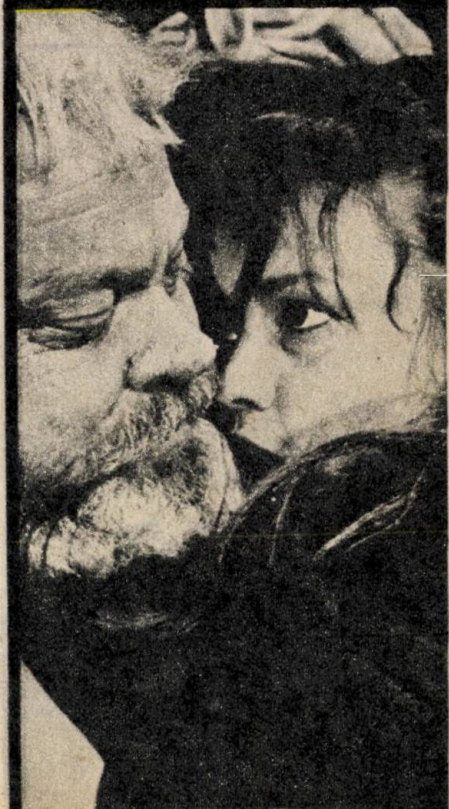
În cele din urmă, piesa s-a jucat în premieră la 16 august 1938, dar fără proiecția filmului. Reacția criticii a fost slabă, așa încît s-a montat repede „Moartea lui Danton”, motiv pentru care Welles nu s-a mai putut ocupa de soarta filmului. Cîrînd urma să plece la Hollywood „ca să obțin suficienți bani pentru a monta în continuare piese”. Ce a urmat, se știe. A urmat **Citizen Kane**.

Treizeci de ani mai tîrziu, în vila sa de la Madrid, Welles a proiectat filmul **Too much, Johnson** unor prieteni. Pelicula era într-o perfectă stare de conservare. Lui Welles i-a trecut atunci prin cap să-l rela într-un fel, dar se pare că un incendiu izbucnit în absența lui a distrus copia. Un lucru e sigur: regizînd **Too much, Johnson**, Welles și-a pus la punct multe din tehnicile care i-au permis mai tîrziu să lucreze repede și economic, o metodă de filmare de care avea să se folosească tot restul vieții sale.

Astăzi Welles regretă că filmul n-a fost proiectat niciodată: „Piesa și filmul erau prea puțin pe gustul publicului”, declară el, „acesta nu le putea accepta. Era ca un fel de Hellzapoppin realizat cu ani de zile înainte de a-i fi venit vremea”.

Vladimir ALEXE

„Falstaff? Un personaj la fel de mare ca Don Quijote. Dacă numai atît ar fi creat Shakespeare, ar fi fost suficient pentru a rămîne nemuritor”, declara Orson Welles, interpret al rolului titular, alături de Jeanne Moreau, în filmul regizat de el însuși.



Disputa cineastului cu scriitorul

Tema îi aparține lui Kafka. Dreptul la variațiuni subiective aparține tuturor creatorilor care și-au asumat o experiență fundamentală de același tip. Există de altfel și precursori. „Crainquebille”, povestirea lui Anatole France (cunoscută mai mult prin ecranizarea difuzată de televiziunea română), exemplifică și ea situația disperată a omului dezarmat, lipsit de apărare, aflat față în față cu nelegiuirea. În viziunea lui Kafka, procesul este însă despuțat de amănuntele verosimilității imediate, deoarece esențial pentru scriitor a fost modul în care se conștientizează treptat, în omul ajuns nevinovat pe banca acuzației, faptul că se află la discreția oricui. Iar această temă subiectivă este mai ucigătoare decât puterea care lovește. Istoria a concretizat mai târziu coșmarul lui Kafka: nenumărați Josef K au căzut victime fascismului și „vânătorii de vrăjitoare”. Manipularea conștiințelor, care în țările capitaliste dezvoltate a luat locul terorii fătșe, lucrează potrivit asupra

individului, lucrează impersonal, birocratic, într-o vegetație monstruoasă, sufocantă. Astfel, teama ancestrală, frica primitivă de forțe obscure, în forma aceasta modernă, rafinată și am spune cultă, este — se pare — mai lipsită de speranță, pentru că dorința victimei de a înțelege ce se întâmplă se lovește nu de puterile „supranaturale”, ci de hipertrofia de nepătruns a unui aparat creat de om.

Ca o variație a acestei teme, filmul **Procesul** al lui Orson Welles poate fi exemplar din două privințe. Prima este de ordin mai mult tehnic și constă în figurarea în imagine a invizibilității, a coșmarului, a angoasei — realizare remarcabilă care ar merita un studiu separat. A doua performanță e poate discutabilă, dar nicidecum de neglijat, fiind vorba de unghiul subiectiv în care regizorul tratează tema kafkiană, fără a trăda sursa literară inspiratoare. S-ar putea — se mai întâmplă — ca această tratare să nu se ridice pînă la nivelul originalului, dar ne apare convingător mai eficient, decît o ilustrație fidel-școlărească.

Ce știa Kafka și nu știe Welles?

Întîlnindu-ne cu varianta subiectivă a unui artist creator, am dori să aflăm înainte de toate: ce l-a împins să refacă tocmai această operă, unde este legătura sa intimă cu tema?

Orson Welles, ca tip de om, ca fel de a fi, este, de fapt, diametral opus omului kafkian învins de la bun început; urmărind cariera și operele sale, el apare chiar și în ochii acelora ce-l cunosc personal, ca un fel de erou pozitiv din basme, ca unul care are o putere și o voință indestructibilă. Mulți ar fi tentați să dea sceptic din mină, în legătură cu **Procesul** lui Welles, raportat la literatura lui Kafka, spunînd: un film american! Dar scepticismul nu-l decît parțial justificat. Există incontestabile similitudini între spiritualitatea europeană și experiențele ei istorice, pe de o parte, și cele americane, pe de altă parte. Există și în Europa personalități sau pături,

sau generații active, capabile și dor-nice să se afirme impetuos, iar generația timpuriu-matură a Americii anilor '60 (cînd a fost produs filmul) nu era de loc scutită de angoasa kafkiană. Orson Welles este, de altfel, reprezentantul unei „alte” Americi, aceea care credea în iluzia democrației burgheze, în progres, în acțiunea personală, capabilă să schimbe condițiile sociale. Sintem, deci, în fața unui caracter militant, optimist, născut pentru Victorie. Sau, altfel spus, în fața unui om al succesului.

Această caracterizare rămîne valabilă și dacă ne gîndim la faptul că, paradoxal, Welles a fost, pas cu pas, învins de filmul comercial, că el nu-și găsește locul în America timpului lui, că atît **Procesul** cît și **Falstaff** (Clopote la miezul nopții) a fost nevoit să le facă în Europa, și că a acceptat roluri în niște superproducții de serie, pentru a strînge fondurile necesare realizării filmelor proprii. Leul bătrîn este silit să se tot retragă în fața asaltului șacalilor, dar el rămîne, totuși, un leu. Ar înțelege, oare, acea auto-caracterizare a poetului maghiar Radnóti Miklós, formulare total lipsită de naivitatea și de nepregătirea atribuite unui Josef K, născută din experiența directă a anilor '30 ai Europei centrale, din metastaza experienței sociale kafkiene: „Sînt dintr-aceia care vor fi uciși/ pentru că n-au ucis nici-cînd”? Poate că Welles n-are cum să înțeleagă tragismul acestui gînd, dar îl poate revolta în mod obiectiv ceea ce în mod subiectiv îi e străin.

Iată cum se naște, ca un paradox genial, varianta militantă a **Procesul**-ului. Welles nu schimbă nici faptele, nici factorii, totul se pretece în film ca și în carte, doar că Josef K de pe ecran se împotrivesc aceluia mecanism neidentificabil și intangibil care se năpustește asupra lui ca o haită de lupi; se revoltă împotriva caracterului determinat al situației; în van se revoltă, important însă e faptul că o face. Trebuie să recunoaștem aici o imensă desincronizare între regizor și scriitor. Welles este reprezentantul

Umanul la scara neumană
(Anthony Perkins în *Procesul*)



unei epoci anterioare celei a lui Kafka. De aceea, uneori, regizorul pare să nu știe ceea ce scriitorul știa foarte bine, din experiența directă. Kafka știa, de pe cînd Welles era un copil, că sentința s-a dat înainte de deschiderea procesului.

Actorul pledează pentru adevărul scriitorului

Anthony Perkins, interpretul, pare însă să știe. Poate aici a depășit regizorul limita ecranizării, cînd a intuit în acest tînar și strălucit actor acel tremur de o factură specială, acel sentiment al predestinării, receptiv la trăsăturile kafkienes, care pe el, Welles, personal, nu-l ating. Astfel, hipersensibilitatea lui Anthony Perkins exprimă magistral ideea că „unor acuzați le e scris pe buze, că vor pierde procesul”. În jocul lui apar, prin nuanțe delicate, prin vibrația unei corzi interioare, abia atinsă, ceea ce sugerează și fizionomia sa, că nu va „mușca” niciodată, nici chiar atunci cînd va fi în joc viața lui, pentru că nu poate, nu e capabil să-l sfîșie pe alții. Iar prin această „voce” actoricească vizuală și auditivă — „vocea” regizorală subiectivă a lui Orson Welles cîștigă o altă tonalitate: din revolta lui Josef K. nu rămîne decît o agresivitate neputincioasă, tragicomică.

În vremea cînd Kafka își scria romanul, Josef K. ținea la demnitatea sa, la ținuta civilizată și i-ar fi fost rușine să „facă pe nebulul”. Cu patruzeci de ani mai tîrziu — avînd în vedere condițiile și conștiința socială a mijlocului de secol — lui Josef K., cel întruchipat de Anthony Perkins, îi e rușine să nu facă pe nebulul, îi e rușine să se supună ascultător; de aici ipoteza militantului capabil de izbîndă. Josef K. cel civilizat și tăcut, sau cel „curajos” ori mai degrabă disperat în vociferările lui, este unul și același cu condamnatul învins, născut ca ființă pasnică, incapabil să lupte, împotriva căruia se duce totuși un război, deși el n-a atacat pe nimeni. „Un om, care ucis va fi la capăt, / căci niciodată n-a ucis”.

Răzbunarea scriitorului

A reieșit ceva neașteptat din contrapunctarea structurii umane, de luptător neclintit a lui Orson Welles cu sensibilitatea mai complexă, mai vulnerabilă a lui Anthony Perkins. Filmul **Procesul** nu este Kafka, cuvînt cu cuvînt, dar nici contrariul romanului, ci o variantă a lui contemporană, mai contradictorie, mai tensionată.

Este copleșitoare ambianța filmului, transfigurarea locurilor de filmare în niște structuri gigantice și apăsătoare: polifonia vizuală a Pragai vechi și a Parisului vechi, a metropolei moderne, în contextul filmului, asuprirea, strivirea, închiderea după gratii. Regizorul creează, cu ajutorul clădirilor, al obiectelor, al luminilor, o viziune cosmică a groazei, care întruchipează angoasa și predestinarea, în ciuda faptului că Welles a insuflat eroului său un comportament militant. Iar lumea de cîșmar a lui Welles este populată obsedant de victime și ajutoare de călăi, care își tot schimbă rolurile între ei, ba chiar le joacă concomitent, pe amîndouă. Nu numai An-



Anthony Perkins, Romy Schneider și... decorul, ca întotdeauna cu rol principal în filmele lui Orson Welles

thon Perkins, dar toți ceilalți actori sprijină, cu „vocea” pe care o reprezintă, ideea tragică a scriitorului.

Welles, militantul, și-a găsit în personalitățile lui Jeanne Moreau, Romy Schneider, Katinei Paxinou și Jesse

Hahn niște tovarăși de luptă care argumentează adevărul lui Kafka, în disputa regizorului cu autorul.

Ana HALASZ

S-au întîlnit în Argentina, la un festival, cu ani în urmă: Ion Popescu Gopo, Anthony Perkins, Mihnea Gheorghiu.



*) traducere de Veronica Porumbacu

O falsă problemă majoră

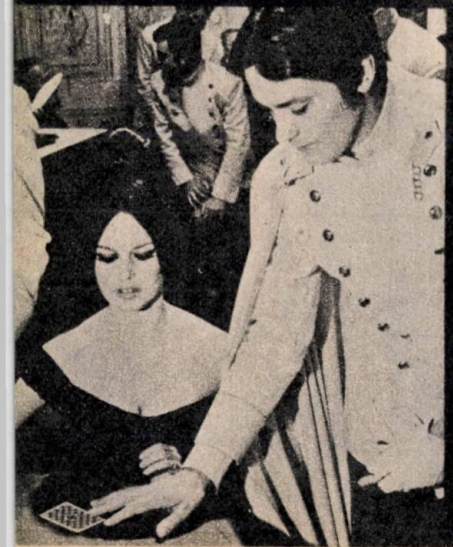
(Urmare din pag. 103)

nostru și de curînd reluată pe ecranul Cinematecii bucureștene, la **Pădurea de mesteceni** a lui Andrzej Wajda. Filmul, ecranizare după o povestire de J. Iwaszkiewicz, reține din textul de bază aproape numai trama narativă, redusă la elementele ei cele mai simple și cele mai banale, eliminînd cu bună știință aproape tot ce constituie vraja și specificitatea literară a povestirii: un tinăr, grav bolnav de tuberculoză, se întoarce în casa fratelui său mai mare de la marginea unei păduri de mesteceni pentru a-și trăi ultimele zile. Acolo cunoaște — după schema obișnuită a evoluției finale a teribilei boli — o scurtă perioadă de aparentă revenire, marcată de o febrilă agitație vitală, după care moare. Dincolo de această poveste oarecare, căreia i se refuză cu obstinație orice element de insolit, de spectaculos, începe marea film, o meditație patetică și discretă în același timp — realizată cu mijloace exclusiv cinematografice, prin jocul subtil al imaginilor, al raporturilor de culoare, al potențării infinit diversificate a timpurilor — asupra vieții și a morții, nostalgia și speranței. O detașare asemănătoare față de textele inspiratoare, o recreare a substanței narative, în care modificării semnificațiilor îi corespunde o lentă dar ridicată mutație a semnificațiilor o găsim (bineînțeles, în maniere diverse și pe coordonate stilistice deosebite) în filmele românești — ambele inspirate după texte de Al. Sahia — **Viața nu lăsa** de Manole Marcus și Iulian Mihu și **Inghititorul de săbi** de Alexa Visa-

Mari filme după capodopere și după fleacuri

E greșit să credem că valoarea operei literare ecranizate se transmite di-

O ecranizare în care numele lui Edgar Allan Poe se pierde pe afișul cu Brigitte Bardot și Alain Delon (în Trei povestiri extraordinare, filmul lui Louis Malle)



rect operei cinematografice beneficiare. Ba mai mult, s-a observat, nu fără malicie, că adesea da mai mari rezultate ecranizarea unei opere literare modeste sau chiar derizorii decît a uneia geniale (lucru perfect explicabil, pentru că o operă literară de mare valoare are structuri mult mai consolidate, este mai deplin și mai adînc literară și opune deci o rezistență mai mare încercărilor de a fi transferată într-un alt sistem). Oricum, e bine știut că s-au făcut mari filme și după capodopere și după fleacuri. Valoarea filmului — ca și specificul lui — se naște în procesul creației cinematografice. Privind opera lui Visconti — unanim recunoscut drept cel mai strălucit „ecranizator” al cinematografului tuturor timpurilor, vom observa, de pildă, că filme cum sînt **Moarte la Veneția** și **Inocentul** par foarte apropiate, au un aer de familie comun, deși între proza lui Thomas Mann și cea a lui D'Annunzio există o distanță uriașă. Tot așa, nici cel mai plin de imaginație comparatist nu va putea găsi prea multe lucruri comune între literatura clasicului italian Giovanni Verga, protagonistul verismului și cea a autorului american de romane polițiste James Cain deși filmele realizate de același Visconti, după capodopera fiecăruia dintre ei, filmele **Pămîntul se cutremură** și **Ossessione** au, de asemenea, un aer familiar comun, par (și sînt într-adevăr) izvorite din aceeași matcă tematică și stilistică.

Filmul ca artă a duratei

Chiar dacă apreciem ecranizarea drept un aspect al „intertextualității” (și nu vedem de ce nu am face-o, deși problema „intertextualității” în cadrul sistemului cinematografic, trecerea de la un text literar la un „text” din peliculă, de la un cod la altul, ar merita o discuție specială), saltul ecranizării de la nivelul de operație artizanală la cel de operație artistică nu poate fi realizat (și, deci, nici înțeles) decît dacă ne situăm pe terenul specificității cinematografice. Or, mi se pare că toate interpretările care vād în ecranizare o subordonare a imaginii în mișcare față de textul literar, pornesc tocmai de la ignorarea specificului cinematografului care este, înainte de toate, o artă a duratei (și nu pur și simplu a unor imagini în mișcare). O artă a întrepătrunderii, a relațiilor conflictuale și armonizatoare, a jocului aleatoriu și riguros al pluralității timpurilor.

Dimensiunea temporală este dimensiunea filmică esențială. E ceea ce nu înțeleg acei care vād în timp doar o dimensiune a spațiului, acei care se cramponează de imaginea unui univers static, ierarhizat și ireversibil. Chiar faptul că ficțiunea filmică manevrează liber atît spațiul, cît și timpul, cît și sinteza lor — viteza — faptul că în fluxul narațiunii filmice înfrîngerea ireversibilității este curentă dovedește nu acceptarea unui univers reversibil ci, dimpotrivă, a unui univers în care spiritul nostru are mereu de înfruntat ireversibilitatea.

Prin aceasta este cinematografia, în primul rînd, o artă a vremii noastre, o artă care știe să exprime, prin ceea ce îi este mai specific, incertitudinea, fluctuația, ireversibilitatea, entropia și contra-entropia, proliferarea particulelor și singularului, indeterminarea, o artă care știe să facă din concret (altă categorie considerată subalternă de către „anti-ironici”) un factor al visării. În acest fel, cinematografia se înscrie prin ce are ea mai autentic, cu o anumită ușurință intrinsecă am spune, în circuitul problematicii spirituale contemporane, care pune sub semnul întrebării și vechile structuri sociale și etice și imaginea newtoniană, prea coerentă a universului fizic (ar trebui amintite aici considerațiile tulburătoare ale unui Ilya Prigogine sau Jacques Monod) și tradiționalele modalități de captare a realului și de expresie ale diferitelor arte.

Dublă fidelitate sau confruntare polemică?

Nu prin recunoașterea specificității cinematografice putem aborda corect problema ecranizării. Teoria atît de generoasă a lui Victor Iliu despre dubla fidelitate față de opera literară și față de principiile de coerență spirituală a operei filmice este, în cel mai bun caz, un deziderat pios, dacă nu o încercare de a rezolva cvadratura cercului. De fapt, ecranizarea ca și orice operă spirituală valabilă este, ca să folosim termenii lui Victor Sklovski, un rezultat al luptei cu opera ecranizată.

S-a remarcat că în majoritatea ecranizărilor românești această luptă pare mai voalată, fără tonuri polemice, fără tendințe de ironie și negare. Este aceasta o soluție, care-și așteaptă doar întruchiparea în capodopere pentru a fi confirmată? Este aceasta o slăbiciune a unei cinematografului care, să nu uităm, este încă foarte tinăra (nici 40 de ani de existență)? Viitorul va decide. Deocamdată, putem observa că în afara filmelor citate mai înainte și altele (și nu întîmplător printre cele mai reușite) cum ar fi, de pildă, **De-aș fi Harap Alb** și **Faust XX** ale lui Ion Popescu Gopo, **Directorul nostru** al lui Jean Georgescu, **Tănase Scatiu** al lui Dan Pița, între oglinzi paralele de Mircea Verolui, **Osînda** al lui Sergiu Nicolaescu și cel mai izbit dintr-ale, **Pădurea spinzuraților** al lui Liviu Ciulei, presupun confruntarea, uneori chiar polemică sau, în tot cazul, distanțată cu textul donator.

Exagerînd puțin, am putea spune că ecranizarea devine operă de artă atunci cînd încetează de a mai fi ecranizare (în sensul de „traducere fidelă”), atunci cînd destramă vechia țesătură și reasează elementele ei într-un chip nou. Schimbînd ceea ce este de schimbat, am putea relua pentru ecranizare, realizată artistic, formula lui Paul Valéry cu privire la poezie: „Efectul versurilor rezultă din dezordinea pe care o produc în ordinea așteptată a sensului cuvintelor și din ordinea pe care o impun **dezordinii normale** și naturale a termenilor discursului și a elementelor lor fonice”.

H. DONA

mari cinești
ai lumii

Poezia ecranului

Referindu-se la literatură, Wellek și Warren observă că fiecare stil de epocă are figurile lui retorice caracteristice, capabile să-i exprime esența poetică; în cazul figurilor de stil fundamentale, ca de pildă metafora, fiecare perioadă — adaugă autorii amintiți — își elaborează „metoda ei metaforică specifică”. Nu alta e situația stilurilor cinematografice, cum ne-o arată, chiar și la o privire fugară, istoria lor veche sau nouă.

Limbaajul ardorii

Alături de filmul expresionist german și de filmul american din deceniul al treilea, ceea ce s-a numit școala clasică sovietică reprezintă una dintre cele mai energice tentative ale cinematografului mut de a explora spațiul expresiei figurate, una dintre stăruitoarele lui confruntări cu propriile posibilități retorice.

De la Greva la Pământ, operele-cheie ale anilor '24—'30, ca de altfel și filmele de mai târziu care prelungește într-un fel sau altul lecția școlii clasice, privilegiază metafora (folosim termenul în sens larg) și sinecdoca. Intens cultivate, chemate de accentul agitar al artei lui Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco, Vertov, Kozintev, Trauberg și, nu mai puțin, de simlilara predispoziție romantică relevată de

Alături
de expresionismul
german
și de epoca
de aur
a școlii americane,
una
dintre cele mai
energice tentative
de a deschide
drumul
filmului ca artă:
filmul clasic
sovietic

spiritul acestor regizori, ele țin de strategia persuasiunii și de limbajul ardorii pe care le practică exponenții școlii clasice. În această geografie retorică, am spune, pe cât de vastă pe atât de surprinzătoare, un loc distinct îl ocupă așa-numiții „topoi”, stereotipurile, „locurile comune”, participante, în bună măsură, la stabilirea arsenalului colectiv de mijloace stilistice. Metodele „specifice” de construcție metaforică nu lipsesc nici ele, inițiate de experiențele marilor cinești, preluate apoi, la scara producției medii, acel agent întotdeauna activ al răspîndirii inovației, cum bine se știe. Fără să neglijăm nuanțele, retorică propusă de cinematograful clasic sovietic ne va apărea, în ultimă instanță, ca reducibilă la un dublu joc al tendințelor: jocul dintre instituirea modelului de către stilul școlii și permanența lui reformulare din unghi personal, în multitudinea vie a operelor, în diversitatea stilurilor individuale.

Temă cu variațiuni

O primă observație ar detașa prezența figurilor retorice comune, devenite fixe, reluate — de la un film la altul — cu mici variații.

Sugerînd grandiosul, mișcarea im-

petuoasă, irumperea torței zăgăzuite, valul/torentul/furtuna se constituie ca metafore centrale ale ideii revoluționare. Eisenstein deschide **Crucișătorul Potliomkin** cu imaginea unui talaz uriaș, invadând năprasnic ecranul; în **Sfârșitul Sankt-Petersburgului**, Pudovkin montează în paralel pregătirile pentru asaltul Palatului de iarnă cu dezlănțuirea furtunii marine; pornirea torentelor de primăvară figurează, în pudovkinianul **Mama**, eliberarea spontană a elanului revoluționar; într-un alt film al lui Pudovkin, **Urmasul lui Gingis-han**, un sens simbolic asemănător îl are secvența furtunii, cu ritmul ei percutant, cu admirabilul ei montaj, adunând într-un nestăviluit iureș cavalcada mongolilor răsculați, freamătul arborilor, vîrtejul frunzelor

ori cea a miinii care se strînge devenind pumn — aparține de regulă sinecdocei; puterea sugestivă pe care o dezvoltă „partea pentru întreg” stă, dealtfel, la temelia multora dintre structurile retorice experimentate de școala clasică, de la figurile obiectului (ochelarii din **Crucișătorul Potliomkin**, acordeonul din **Arsenal**) la montajele cu caracter arborescent dragi lui Eisenstein sau Dovjenco. Sinecodca miinii se întîlnește mai ales la Eisenstein (**Greva**) și Pudovkin (**Sfârșitul Sankt-Petersburgului**, **Dezertorul**) ca o veritabilă emblemă a forței celor mulți, a adevăratei cauze revoluționare, ca o lapidară simbolizare a implicării: mișcarea aceasta spontană, gestul acesta rezumă în **Dezertorul** o întreagă metamorfoză a conștiinței

gurări satirice, de o ironie amară, ale demagogiei care proslăvește intrarea în război. Metafora spectacolului, a mascaradei, a cercului grotesc, a reprezentății de bălci, cu iefinătatea, pompa, vulgaritatea și stridența lor, rămîne, însă, toposul predilect al tuturor pamfletelor îndreptate împotriva dușmanilor revoluției, principala armă a deriziei, cum știm de la același Kozințev și Trauberg (**S.V.D.**) ori de la Dovjenco (**Zvenigora**, **Aerograd**).

Gama procedeelor

Nu mai puțin coerent se arată cinematograful clasic sovietic în ceea ce privește elaborarea unor tehnici retorice proprii sau reactualizarea altora, îmbogățite cu noi valori expresive. Lăsăm la o parte tiparul așa-numitei „metafore verbale” (traducere cinematografică a unei figuri de stil preexistente, luată din limbajul verbal), ca și folosirea simbolică a opoziției statice — dinamice, a jocului metaforic dintre imobilitate și mișcare în interiorul frazei de montaj, pentru a ne opri o clipă asupra unor procedee de construcție mai rar discutate.

Ar fi de amintit, în primul rînd, amplele enumerări vizuale, echivalentul unei figuri exploatate în epocă de diverse stiluri, de la cel poetic la cel politic („dezlănțuirea lexicală” constituie un procedeu esențial în publicistica lui Lenin, cum a remarcat încă Lev Iakubinski). În **Arsenal**, evocarea luptătorilor uciși de contrarevoluționari — tatăl, soțul, fiul/fierarul, strungarul, mecanicul — dobîndește gravitatea și fiorul unui „Ubi sunt...”; în **Aerograd** găsim enumerarea escadri-lelor aviatice aflate de strajă pe cerul noii așezări din taiga; în **Sfârșitul Sankt-Petersburgului**, Pudovkin înșiruie, într-o acumulare de incontestabil efect oratoric, locurile de baștină ale soldaților; la Eisenstein, în **Octombrie**, enumerările bogate, meticuloase chiar, ale tuturor celor care îndură nedreptățile din Rusia țaristă sau ale celor care intră în focul luptei, urmăresc același efect de intensifi-

Contemporani cu Maiakovski — Eisenstein, Pudovkin și Dovjenco scriu pe ecran poemele elanului revoluționar

purtate de vînt, goana norilor. Originea acestui topos nu e greu de identificat în patrimoniul retoric al publicisticii și literaturii epocii, de la Aleksandr Serafimovici, autorul „Torentului de fier”, la Boris Lavreniev, autorul „Vîntului”, de la poeții minori la Maiakovski, al cărui sistem de imagini se organizează nu o dată în jurul simbolurilor furtunii și oceanului. În stăpînirea unor cineaști ca Eisenstein și Pudovkin, cinematograful restituie, însă, locului comun expresivitatea sa primordială.

Elaborare cinematografică, nu împrumut literar, după cit se pare, celălalt topos tot atît de frecvent — imaginea miinii înălțate într-un gest hotărît

muncitorești, o traiectorie psihologică, morală, politică.

Metatara fixă poate fi descoperită și în cîmpul iconografiei satirice, prezentă mai totdeauna alături de iconografia patetic-monumentală, căci lirismul satiric și cel agitatoric coexistă în aproape fiecare discurs, dînd glas pasionalității lui, la fel de puternică în afirmație ca și în negație. În **Sfârșitul Sankt-Petersburgului**, tunurile sînt împodobite cu ghirlande de flori și își ațîntesc gurile întinute asupra spectatorului; în **Noul Babilon** al lui Kozințev și Trauberg, locomotiva acoperită de stindarde și flori duce spre o moarte inutilă mulțimea anonimă a soldaților. Imaginile devin incisive fi-

Torente de primăvară sau puterea simbolului (*Mama* de Pudovkin)



Nemurire prin sacrificiu (*Arsenal* de Dovjenco)



care patetică, au aceeași putere de iradiere simbolică.

Prefigurată de experiențele filmelor agitatorice din anii războiului civil, practică masiv de jurnalele de actualități și de documentarele eseistice ale lui Dziga Vertov, integrarea metaforică a lozincii și a insertului devine una dintre tehnicile favorite ale lui Pudovkin și Eisenstein: în **Sfârșitul Sankt-Petersburgului**, brațele muncitorilor se înalță în fața lozincii „Toată puterea sovietelor!” într-o unică și spontană mișcare, pentru a alcătui o pavăză vie; în **Crucișătorul Potiomkin**, insertul „Piinea noastră cea de toate zilele” apare cu funcția unui contra-punct; dialectica insert-imagine e atât de strînsă în **Octombrie** încît simțim îndreptățiți să o socotim însăși condiția nașterii figurilor de stil, unele dintre ele de o febrilitate maiakovskiană; dincolo de intenția mobilizatoare, folosirea insertului în secvența finală din **Aleksandr Nevski** mărturisește nașterea eisensteiniană de a articula un complex limbaj scripto-audio-vizual.

Cunoscută de multă vreme, tehnica încercată de Dovjenko în **Ivan** este, așa cum spune Béla Balázs, tehnica „temei cu variațiuni”: aceeași realitate obiectivă ni se înfățișează în felurite opțiuni subiective, atribuite personajului. În unele cazuri, procedeul dezvoltă valori figurate și l-am putea considera o extindere, de fapt, a principiului metaforei vizuale la nivelul structurilor de montaj, o înlănțuire a încadraturilor metaforice în ample „perioade” al căror sens e determinat de jocul, mereu altul, al viziunilor eroului. Șantierul, în **Ivan**, orașul, în **Sfârșitul Sankt-Petersburgului**, strada, în **O frîntură de Imperiu** al lui Ermler, dau naștere unor asemenea variațiuni de natură metaforică, făcînd să sporească încărcătura emoțională a filmelor.

În sfîrșit, o metodă comună de construcție relevă anumite metafore satirice. Accentuînd la maximum convenționalitatea stilizării, ele ating dimensiunile caricaturii fabuloase; în **Arsenal**, portretul lui Taras Sevcenko se însușește brusc pentru ca poetul să stingă, scribit, cîndela pusă de un mic-burghez naționalist; în **Sfârșitul Sankt-Petersburgului**, tot pe neașteptate, statuia țarului Alexandru al III-lea varsă lacrimi de emoție la vederea entuziasmului patriotard cu care burghezia întîmpină intrarea țării în primul război mondial. Pudovkin vorbește cîndva despre „reprezentarea liberă și simbolică, lipsită de aspirație spre o elementară verosimilitate” străbătute de un sarcasm enorm, înscrise în registrul fantasticii, pasajele amintite o exersează cu virtuozitate.

Un experimentator: Dovjenko

La capătul acestor succinte observații menite să surprindă fizionomia generală a retoricii elaborate de stilul colectiv, e cazul să implicăm mai decis în discuție factorul individualității creatoare, factor esențial în închegarea și devenirea stilistică a oricărei școli cinematografice. Originalitatea stilurilor personale derivă din permanenta transgresare a modelului retoric care funcționează în epocă, din transformarea calitativă la care sînt



Teatru și cinema, convenție scenică și șoc al firescului, în aceeași imagine: Eisenstein alături de un actor japonez de teatru Kabuki

supuse figurile teaurizate în patrimoniul comun; inovația se instalează în drepturile ei firești.

Exemplul lui Dovjenko ni se pare unul dintre cele mai grăitoare. La cineastul ucrainian, bogăția neobișnuită și particularitățile simbolicii au o multiplă determinare. Dincolo de monumentalitatea temelor care îl atrag pe Dovjenko, dincolo de temperamentul eruptiv, înflăcărat, al autorului, ele își găsesc explicația în principiile profunde ale poeticii dovjenkiene, ele țin de fibra intimă a unui cinematograf realist și fabulos totodată, înzestrat cu capacitatea de a vedea grandios fenomenele, hrănit în egală măsură de tradițiile oratoriei revoluționare și de sevele culturii folclorice.

Simbolurile și metaforele lui Dovjenko au o mare rază de cuprindere filozofică, reprezintă un adevărat pivot ideologic al filmului: comoara, simbolul tutelar din **Zvenigora**, figu-

rează milenara înțelepciune colectivă; **Arsenal** își concentrează semnificațiile în faimoasa alegorie din final: imaginea muncitorului care nu poate fi secerat de gloante; de o amploare simfonică, secvența ultimă din **Pămînt** strînge, ca într-un focar, motivele esențiale ale operei, organizînd savant cuplurile de opoziții simbolice; marea artificială, făurită cu atîta trudă, așteptată cu atîta speranță de eroii din **Poemul mării**, e o apă lustră, am spune.

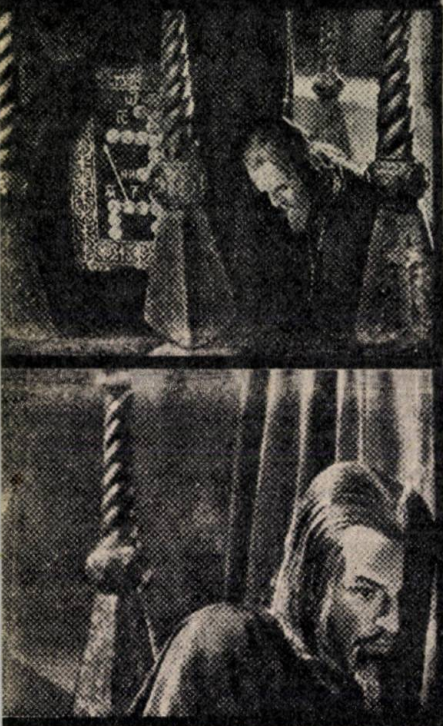
Uneori, pentru a construi simboluri cu o mare putere de reverberație, regizorul dă tehnicilor cunoscute o funcționalitate nouă. E suficient să observăm, în acest sens, valoarea expresivă inedită pe care o dobîndește jocul dintre mobil și imobil, dintre caracterul static și cel dinamic al elementelor imaginii, dintre cadrul fix și cadrul în mișcare: începutul din **Arse-**

nal sugerează oprirea mișcărilor vieții odată cu plecarea oamenilor la război, moartea tragică a satului, în care n-au mai rămas decât invalizii și văduvele încremenite lângă zăpazuri, rușerea unui ritm existențial; metafora deschide astfel o perspectivă mitică — un întreg cosmos s-a stins. În parte, figurația metaforică a operei lui Dovjenko provine din tezaurul comun, cum s-a putut constata din citirile anterioare; o zonă întinsă a ei e alcătuită, însă, din elaborări originale. Ca o inovație apare metafora imortalității din *Arsenal*, devenită la rândul ei un veritabil topos, preluat, între alții, de Boris Barnet în *Periferie* sau de Alov și Naumov în *Vintul*. Noi sint, de asemenea, și figurile retorice născute din sugestiile imagisticii populare: comaroara fermecată, semănatul, mărul, eroii înzestrați cu însușiri magice, caii care grăiesc înțelept, unele dintre ele tipice pentru acel fantastic familiar, epurat de nota terifiantă, atât de des întâlnită la regizorul ucrainian.

Puterile lirismului

Stilul lui Dovjenko, inclusiv componenta sa retorică, se fundamentează pe o viziune capabilă să pună în echilibru concretul și abstractul, obiectivul și subiectivul, să stabilească o fericități proporție între emoțional și intelectual, să unească o atitudine poetică net afirmată cu o vocație mitică

Pînă la sfîrșit, cu aceeași pasiune pentru montaj: cadre din *Ivan cel Groaznic*



la fel de pronunțată. Cîntăreț al „tinelor eterne” (natura, dragostea, viața și moartea), Dovjenko e totodată cronicarul timpului social-istoric; vorbind despre mutațiile istoriei, el rămîne poetul obîrșirilor și al permanențelor, al spectacolului cosmic; descriind evenimentul imediat, nu pierde orizontul generalizărilor filozofice; cultivînd simbolul, nu ignoră forța observației directe. Dialectica privirii lui, evidentă încă din *Zvenigora*, exprimată mai ales în *Arsenal* și *Pămînt*, ține de acel tip de gândire cinematografică la care se referea Emil Botta, într-un eseu despre stilul regizorilor americani și ruși, atunci cînd constata că „singura viziune care nu poate fi definită e, ni se pare, cea sovietică: continua devenire, viața însăși, ondulatorie și diversă, nu încap în formule”.

Valul, torentul, furtuna: metafore centrale ale ideii revoluționare

Apartenența operei dovjenkiene la stilul școlii clasice e pusă în lumină și de alte trăsături: tendința spre coralitate, gustul pentru epopeic, patetismul și monumentalitatea, elanul agitațional. O analiză mai amănunțită decât cea de față ar putea scoate în evidență, de asemenea, trăsăturile care învecinează stilul cineastului ucrainian cu cel al lui Eisenstein (prezența hiperbolei), Pudovkin (esențializarea, cu valoare metaforică, a scenografiei), Vertov (poetica insertului). S-ar observa, cu această ocazie, cum Dovjenko dă cuceririlor expresive ale premergătorilor o formulare profund originală, un statut nou: substratul documentarist e supus unei permanente transformări și „cronica”, altă cită e, are întotdeauna o violență lirică; elementul epopeic se colorează în sensul miturilor folclorice; accentul agitațional capătă o pregnanță aparte, slujit de procedee retorice îndrăznețe ca acele adresări ale eroilor înspre aparat/spectator, menite să distrugă senzația de spectacol; montajul, principală achiziție de ordin retoric a școlii, e chemat să închege metafora filozofică, să transmită intensitatea lirică a viziunii, să comunice ritmul particular al percepției cineastului, să restituie existența în exuberanță și globalitatea legăturilor dintre lucruri: nimic nu exprimă mai poetic lumea aurorală din *Pămînt* ca montajul polifonic prezent în secvența finală.

Dinamica unui stil

Nu mai puțin semnificativă se dovedește raportarea operei lui Dovjenko la experiența întreprinsă de școala sovietică în deceniul '30-'40, la metamorfoza ei stilistică.

De tendința pe care o vor susține cineasții afirmați în jurul lui 1933, partizani ai cinematografului narativ-psihologic, regizorul ucrainian se apropie, în primul rînd, prin încercarea de a conferi personajelor o umanitate mai directă, printr-un anumit efort de analiză psihologică. Centrîndu-se pe istoria devenirii unui caracter, surprinzînd trecerea de la psihologia țărănească la psihologia muncitorească, *Ivan*, gîndit ca un film-portret, se preocupă de individualitatea personajului; pe de altă parte, *Ivan* — spune regizorul într-un articol publicat în epoca turnării filmului — trebuie să fie „eroul ne-eroic” și într-adevăr portretul se eliberează aici de vechea încremenire statuară. Grijă pentru psihologic își face loc în *Aerograd* și, cu deosebire, în *Scîors*, unde protagonistul e înzestrat cu o bogată viață interioară, pînă atunci necunoscută personajelor lui Dovjenko. (Dintre ultimele filme ale cineastului, *Scîors* rămîne, dealtfel, singura operă capabilă să echilibreze elementul narativ și cel liric, căci inegalul *Miclurin*, realizat într-o perioadă în care filmul istorico-biografic se transformase în ilustrație didactică și în „arheologie moartă, constituită evident o tentativă neizbutită). În planul formelor, modificarea esențială va fi abandonarea montajului rapid, caleidoscopic, în favoarea frazării ample, solemne, înscrise aproape întotdeauna într-un tempo „largo maestoso”, tendință existentă în germene încă în filmele mute ale regizorului, singularizîndu-l printre experimenterii sovietici ai montajului, dar dezvoltată abia acum.

Cu aceste exigențe pe care le impune mișcarea istorică a stilului elaborat de școala clasică, cinematograful lui Dovjenko se acomodează relativ repede și fără dificultate, *Miclurin* fiind o excepție, un film ținînd de epoca imediat postbelică, dominată de schematism, de academism. De parte de a provoca o prefecere radicală a unei întregi poetici ori de a frîna o evoluție naturală, cum s-a întîmplat în unele cazuri, ele lasă intactă configurația interioară a operei, adăugînd sau doar redistribuînd anumite accente. Dacă gustul pentru definirea psihologică a eroului apare ca o noutate, valoarea emblematică a tipologiei se păstrează; dacă simplificările energice ale alegoriei sint părăsite, simbolismul, devenit polivalent și difuz, acționează cu aceeași putere; dacă elementul epic cîștigă teren, lirismul va fi, ca și pînă acum, forța centripetă care organizează discursul, fluxul liber al imaginilor. Dar, înainte de toate, Dovjenko continuă să rămînă autorul de film capabil să opereze reconcilierea îndelung visată între mimesis și phantasia, să pună de acord — într-o nouă unitate, originală — tendința „realistă” și tendința „creatoare”.

George LITTERA

mari cineaști
ai lumii

Misterul unei nemuritoare povești de dragoste



**Cum a dispărut
de pe ecranele lumii
o splendidă frumusețe
a anilor '20
și cum a apărut
un cuplu celebru
în istoria
cinematografului:
Iulia Solnteva —
Aleksandr Dovjenko**



Cînd am ridicat și eu paharul, recepția era pe sfîrșite și, oboșiți, participanții se pregăteau de plecare. Se rostiseră toasturi pentru prietenia dintre creatorii de filme și apariția unor noi capodopere ale cinematografiilor socialiste, pentru pacea de care au nevoie artele și pentru frumos, pentru lucruri din cele mai mari și pentru cauze dintre cele mai nobile...

— **Aș dori să închin un pahar și pentru dragoste!** am spus, simțind privirile nedumerite ale celor din jurul mesei în formă de T. Ne aflam în luxosul restaurant al Casei cineaștilor din Moscova, la recepția dată în cinstea participanților străini la sărbătoarea lui Aleksandr Dovjenko, de la a cărui naștere se împlineau 90 de ani.

Un toast pentru dragoste

— **Da, am repetat, vă propun să închinăm de astădată pentru ceea ce mi se pare a fi cea mai frumoasă poveste de dragoste din istoria cinematografului, pentru o fidelitate care a reușit să smulgă „morții oboșite”, dacă nu vîeți, măcar capodoperei! Aș vrea să bem în amintirea primului înflorât sărut și ultimei îmbrățișări dintre Iulia Solnteva și Aleksandr Dovjenko...**

Am ciocnit în tăcere și reculegere. Din capul mesei mi s-a adresat V.E. Baskakov, secretarul Uniunii cineaștilor din URSS:

— *Îi voi reproduce chiar astăzi la telefon, Iuliei Ipolitovna, emoționantele dumneavoastră cuvinte. Știu că a trecut de 82 de ani, e suferindă, primește din ce în ce mai rar. Ați văzut doar că n-a putut participa nici la seara solemnă a aniversării...*

Știam toate acestea. Solicitaserăm, cu toții, fără succes, o întîlnire cu soția și colaboratoarea marelui cineașt sovietic. Cu atît mai mare mi-a fost surpriza și bucuria cînd, a doua zi, Nikolai Ivanov, tînărul meu însoțitor, student în anul III la limba română, m-a încunostiințat că Iulia Solnteva era de acord să mă primească pentru o scurtă întrevvedere.

...Am sunat și, după scurtă vreme, ne-a deschis Iulia Ipolitovna în persoană. Cu mișcări lente, ne-a condus prin apartamentul mobilat și decorat în stil rustic, cu laie și covoare ucrainene, dominat de un celebru autopotret al cineaștului, datînd din epoca în care picta. În camera cea mare, aburită tradiționalul ceai, ne așteptau ademenitoare felii de tort și, bineînțeles, un imens paner cu mere pîrguite, simbolul belșugului în limbajul poetic dovjenkian.

Conversația începu în franceză, limbă pe care Solnteva o vorbește cu un accent impecabil și cu o vădită plăcere. Schimbăram, pentru început, cîteva propoziții de circumstanță, despre cum e vremea la București — la Moscova începutul lui septembrie era mohorit și rece! — despre copii,

familie... Familie? Pentru declanșarea discuției noastre, încerc să-mi surprind interlocutoarea printr-o tentativă îndrăzneată:

— **N-aveți de unde ști, stimată Iulia Ipolitovna, că ați dezlănțuit în familia mea o adevărată dispută.**

În conul de umbră al unui geniu?

Minunații ochi negri ai gazdei noastre mă fixează nedumeriți, dar complice. Cunoaște ea, doar, trucurile ziaristilor!...

— **Da, dispută!** I-am relatat, într-o seară, soției mele despre neobișnuitul dumneavoastră destin. I-am povestit cum, la mijlocul anilor '20, erăți cea mai frumoasă actriță a ecranului sovietic, l-am vorbit despre impresia adîncă lăsată de debutul dumneavoastră în *Aelita*, despre irezistibilul talent de comediană demonstrat în *Vînzătoarea de figări de la Mossel-prom*, alături de Igor Ilinski, despre cariera strălucită care vi se deschidea, despre contractul avantajos pe care vi l-a oferit Hollywoodul, unde, pe atunci, se aflau Eisenstein, Tissé și Alexandrov. Și dumneavoastră ați refuzat toate aceste șanse. Mai mult chiar, ați dispărut de pe ecrane, v-ați întrerupt — spre uimirea și regretul tuturor — promițătoarea carieră de vedetă, intrînd pentru trei lungi dece-



nii în conul de umbră al unui mare bărbat care v-a cucerit și v-a smuls de pe orbita pe care evoluai până atunci. Bărbatul pe care l-ai întâlnit și l-ai iubit era Alexandr Dovjenco. I-am povestit soției mele cât de anevoios și-a găsit drumul viltorului clasic al cinematografului, cât de pușin credeau în el pe atunci, cât de pușin îl înțelegeau. Dumneavoastră nu numai că l-ai înțeles, dar ai devenit colaboratoarea sa principală, sprijinul său permanent. Și abia după 30 de ani, când omul cărui v-ați dedicat a dispărut prematur, l-ai luat locul pe platou, nu atât pentru a vă afirma, cât pentru a duce mai departe proiectele sale neîmplinite. L-ai reținut pe Dovjenco alături de dumneavoastră, dînd filmtă scenariilor sale *Poemul mării*, *Povestea anilor de foc*, *Desna cea vrăjită...* Și, surprinsă, lumea a descoperit în dumneavoastră o nouă și puternică personalitate regizorală, iar în 1961, la Cannes — într-o competiție strînsă în care participau Buñuel cu *Viridiana*, De Sica cu *Ciociara* și alții, ca Anatole Litwak și Jerzy Kawalerowicz v-ați adjudecat Premiul pentru cea mai bună regie. Și, în cele din urmă, i-am mărturisit soției mele că văd în acest insolit destin artistic, o splendidă imagine a forței iubirii și fidelității feminine, că o privesc ca pe una din acele străvechi legende, care n-au încetat să farmece omenirea, despre iubirea care înfringe moartea, smulgîndu-l din gheare supraviețuirea celui drag...

Julia Solnteva, care mi-a urmărit atentă abuzul de lungul discurs, zîmbește fugar, îmi mulțumește pentru omagiu, dar nu vede încă pricina disputei. Încurajat, continui:

— Păi — asta este! — că soția mea, scriitoare și ziaristă, sensibilizată de problematica actuală a condiției femeii, mi-a mărturisit că vede lucrurile sub un unghi ceva mai prozaic. Pentru ea, întreagă această poveste era o ilustrare a celui „etern egoism” masculin, care a înăbușit, desigur inconștient, timp de 30 de ani, o mare personalitate creatoare, subordonînd-o existenței și operei sale, fie ea și genială. Cine poate calcula, mi-a replicat patetic soția mea, cîte opere importante ar fi putut dăruî Solnteva cinematografului în această perioadă?

Solnteva cade pe gânduri. Am fost avertizați că este o persoană dificilă, mi-e teamă să nu fi comis vreo indiscreție sau vreo impietate.

— Înțeleg că îți cereți să arbitrez în disputa cu soția dumneavoastră, rostește într-un tîrziu, cu un zîmbet liniștitor, care mă face să înțeleg în ce măsură posedă simțul umorului. Ai arbitra, dar mi-ar trebui un răstimp de reflecție...

Răsuflu ușurat, o asigur că nu pretind nici un răspuns și caut să îndrums discuția pe un teren mai sigur.

— Cum l-ai cunoscut pe Aleksandr Petrovici?

◀ Cadrul ca vers,
secvența ca strofă,
în filmele unui romantic:
Dovjenco (Pămînt)

Un gentleman pe platoul de filmare

Dintr-un sipet bătrînesc, a extras un vechi album de fotografii. Îl răsfoiește cu o lentoare rituală. Dintre fițele îngălbenite, desprind chipul oval, cu priviri aprinse de curiozitate, al unei adolescente în uniformă de gimnazistă, apoi cel al unei fete cu părul negru, împodobit cu stranii ornamente spiralate — *Aelita*, fata de pe planeta Marte închipuită de Alexei Tolstoi — apoi o ștrengăliță cu totul pămînteană, sfidîndu-și privitorii cu un pachet de țigări în mină — *Vinzătoarea de țigări...*

Și tot răsfoind, începe să-și depene povestirea:

— Era în '28 la Odessa. Turnam acolo un film cu titlul *Jimmy Higgins* și... ne cam plictisiam. Tocmai rula pe ecrane o peliculă despre care toți cei din jurul meu spuneau că e îngrozitoare. M-au făcut curioasă. Am fost și eu să văd *Zvenigora*, căci despre acest film era vorba. N-am înțeles poate mai mult decît ceilalți, dar am ieșit fascinat de viziunea poetică a filmului, de unicitatea lui. Așa l-am cunoscut pe Dovjenco, înțit ca autor al filmului de pe ecran. De-abia mai tîrziu, într-o bună zi, printre saloatele sordide și șepcile jerpelite ale echipei noastre de filmare, a apărut... „un gentleman”. Un bărbat frumos, cu o expresie de mindrie și independență pe chip, îmbrăcat într-un costum cenușiu de croială impecabilă, cu o pălărie de fetru care-l accentua distincția. Mi-ar fi atras imediat atenția, chiar dacă ceilalți nu mi-ar fi șoptit: „Uite-îl! E Sașko Dovjenco!” Eu filmam atunci un personaj de „vamp” în *Jimmy Higgins*. Iată-mă, așa arătam în film... (îmi indică fotografia unei brunete cu părul ondulat, privind triumfal, conștientă de impresia pe care o lasă frumusețea ei, direct spre obiectiv). Așadar, eram în filmare și, pe platou, noul venit mă urmărea. Știti cum e la filmare! Eram doar vedeta, în jurul meu era o permanentă foială. Doar el, sobru și tăcut, mă fixa de la distanță, stăruitor, fără a spune un cuvînt. A doua zi, l-am revăzut pe platou. Din nou stăruitor, din nou mut. Aveam senzația că sînt supusă unui aparat Roentgen. Prezența lui începuse să mă irite, nu mă mai regăseam, eșuam dublă după dublă. Nici nu știam măcar dacă s-a atribui mușenia lui timidității sau unui detestabil orgoliu. Patru zile m-a torturat cu stăruința lui tăcută. Și apoi, seara, m-am pomenit cu el în cabina mea. Pătrunsese ca o furtună, vestindu-mă: „Am găsit, portocale!” Le tot scoate din buzunare și le grămădea pe masă. Iar cînd n-a mai avut ce scoate, cînd a trebuit, în sfîrșit, să-mi vorbească, mi-a spus poruncind și implorînd totodată:

— Aveam nevoie să vă văd. Acum! Imediat! Simțeam că trebuia să fim împreună... Sînteți de acord să mă însoțiți, să ieșim? Da?

Nici o frază fără dragoste

Si trufașa vedetă a ieșit, fără a mai rosti un cuvînt, alături de Sașko Dovjenco, în amurgul care învăluia orașul.

— Înfloreau teii — suspină ea acum, în fața albumului deschis, — era o primăvară unică, plină de arome și în fiecare din zilele care-mi păreau nesfârșite, nu făceam decât să aștept cu nesaț serile plimbărilor noastre...

O vreme, Iulia Solnțeva a rămas pe gânduri și în acest timp am încercat să-mi imaginez ce-și spuneau cei doi în răstimpul hoinărelilor prin orașul adormit. Îmi revine în memorie dialogul îndrăgostiților din filmul **Miciurin**.

Ivan — viitorul savant — și Sașa, viitoare-i soție, se plimbă prin cimpul înflorit. Vorbele lor sînt șoptite, întrețiate de fierbinți jurăminte reciproce, eternele jurăminte ale îndrăgostiților de pretutindeni, și cumva atât de altfel...

— Sașa, dragostea mea, aș vrea să-ți spun că...

— Spune...

— M-am gândit că...

— Și eu...

— ...că noi trebuie să ne cheltum viața altfel decît ceilalți!

— Și acum mai așteptați răspuns la întrebarea inițială?

Tresar, surprins. Ultrasem de întrebare.

— De ce mi-am întrerupt cariera de actriță? Nici o clipă constrinsă de „tirania” soțului meu. Pur și simplu, nu-mi mai plăcea actoria. Îi pierdusem gustul...

Cum poți pierde gustul de a fi actriță

Și, după o clipă de ezitare, se corectează:

— Poate că nu-mi mai plăcea ce mi se cerea ca actriță... Făcuseră din mine o apariție standard, personaj exotic, „femeia vamp”, rolurile care mi se ofereau îmi apăreau inconsistente, filmele de duzină. După ce-l cunoscusem pe Sașko, nu mai puteam accepta orice ofertă, nu mă mai puteam supune oricărui regizor...

— De ce n-ai jucat atunci în filmele lui Dovjenko?

— Nu-mi îngăduia mîndria! Era so-

gheam, interveneam și învățam, erau căutările febrile ale locurilor de filmare, uneori adevărate expediții, ca aceea din Extremul Orient, la care a participat și scriitorul Alexandr Fadeev și din care a izvorit filmul **Aerograd**. Pe genericul acestuia figuram ca asistent de regie, la **Sciars** devenisem regizor secund, iar la **Miciurin** avansasem coregizor. Documentarele de război le montam singură la Moscova, pe baza imaginilor pe care soțul meu mi le expedia de pe front. A fost o școală, o neîntreruptă și minunată școală.

Lumea m-a uitat, dar...

— E adevărat — continuă într-un tirziu Iulia Ipolitovna — această școală m-a costat o carieră de actriță. E adevărat, am renunțat la oferta Hollywoodului. E adevărat, pentru o vreme lumea m-a uitat. Dar am trăit alături de omul pe care l-am iubit și în care am crezut fără margini, am

Vocația de a continua o operă: Cronica anilor de foc, de Iulia Solnțeva, după scenariul lui Aleksandr Dovjenko



— Nici nu știi cît ești de frumoasă acum!

— Cît ești tu de frumoasă! Și niciodată — auzi? — niciodată, fie și în cele mai grele clipe care ne așteaptă, să nu ne spunem vreun cuvînt care să nu fie pătruns de dragoste.

Așa să fi fost? Să-și fi spus altceva? Iulia Solnțeva închide taina în tăcerea ei și trece mai departe...

S-au căsătorit după cîteva săptămîni...

Din album mă privește sfioasă, supusă, îmbrăcată într-o rochie simplă, cu buline, mireasa; în picioare, dominator, sigur de drumul pe care o călăuzește, bărbatul țintește undeva în necuprins, spre stînga. O fotografie aproape fărănească în simplitatea ei. Sașko era doar fiul unui modest pictor de icoane dintr-un sat ucrainean de lângă Cernigov; Iulia, odrasla unei familii de intelectuali moscoviți de îndelungată tradiție. Așa a dispărut de pe ecranele lumii Iulia Solnțeva, splendida frumusețe a anilor '20.

...țul meu... S-ar fi putut insinua că nu-mai de asta mă și distribuia. În jurul unor asemenea perechi — soțul regizor, soția permanent protagonistă — planează totdeauna suspiciunea. Nu vreau să jignesc pe nimeni, dar cuplurile de tipul acesta nu mi-au plăcut niciodată. Mai bine nici nu scrieți asta... Nu! Mai bine nu scrieți! E ceva cu totul personal. O simplă prejudecată...

— Și totuși ați alcătuit un cuplu în creația artistică.

— Un cuplu! — o recunoaște cu mîndrie — dar atît de altfel decît al celorlalți. Pornea să scrie scenariul. Se retrăgea în camera de alături, iar eu trăgeam cu urechea, la ritmul tăcîntului mașinii de scris. Cînd zgomotul înceta, înțelegeam că e timpul să intervin. Intram și îmi citea pagina pe care tocmai o scosese din mașină. Dacă tăceam, o rupea fără un cuvînt. Ieseam din nou și tăcîntul reîncepea. Era modul nostru de a colabora. Și-apoi, mai era platoul unde ve-

trăit prin el și alături de el și, astăzi, nici nu-mi pot închipui măcar cum ar fi arătat existența mea fără el... Săracă, infinit de săracă! Chiar după ce a dispărut, el a fost cel care m-a împins mereu, mereu, înainte.

Iulia Solnțeva a tăcut. În jurul nostru s-a lăsat amurgul, o înserare rece de septembrie moscovit. Și gîndul meu încă mai stăruie către un alt amurg, din însorita Odessă, într-o primăvară de demult, cu tei în floare, pe vremea cînd o tinăre pereche făcea primii pași împreună, hotărîtă cu orice preț „să trăiască altfel”, să nu-și spună niciodată „vreun cuvînt care să nu fie pătruns de dragoste”!

T. CARANFIL



memoria
actorilor



„Un om ordonat“ pe cărările gloriei

Președintele juriului de la Cannes, din 1984, Dirk Bogarde, și-a publicat memoriile sub titlul „Un om ordonat”. Capitolul de față ni-l prezintă pe marele actor la același Cannes, în '70, premiat pentru *Moarte la Veneția*

După ce timp de șase luni sau poate și mai mult trăisem în pielea lui Von Aschenbach, cu tristețea, singurătatea și pedanteria lui, acum, când terminasem turnarea filmului *Moarte la Veneția*, simțeam, sincer vorbind,

că mi se luase de pe umeri o povară cumplită. Cuvânt mai potrivit nici că există pentru starea mea de-atunci, chiar dacă pare un clișeu.

Simțeam o detașare totală, o stare prin care mai trecusem cu mulți ani în urmă; simțeam cum renasc în mine elanuri de supremă bucurie și fericire,

care mă făceau să salt ca un ied (cînd nu mă vedea nimeni). Prea des, ce-l drept, nu se întimpla (căci nici nu s-ar fi potrivit cu cei 49 de ani ai mei), dar cînd apăreau aceste elanuri, erau trăiri intense și minunate. Mă simțeam eliberat. Von Aschenbach dispăruse. Pentru totdeauna.

La telefon, Visconti

Retras în sihăstria mea din Provența, aud într-o zi de octombrie glasul ușor răgușit, nerăbdător — fiindcă detesta ca și mine telefoanele — al prietenului meu Visconti.

— Dirk, sînt fericit. Foarte fericit, mi-a spus el. Am văzut prima copie brută a filmului și nu e rău, nu e rău deloc.

— Slavă Domnului!

— Nu slavă domnului, slavă mie — a precizat el. N-avem încă muzică, dar filmul îl avem. Te rog să vii cit poți de repede la Roma, ca să-l vedem, pentru că trebuie să mă duc în cumplitul de Los Angeles, să-l arăt și americanilor. Și plec ca un student sărac. **Dio!** Mi-au spus așa: „Signor Visconti, s-ar putea să fi făcut dumneata un film splendid, întrebarea e dacă o să-l priceapă și spectatorul din Kansas City?” Auzi întrebare, Bogarde! Dar unde s-o afla locul acela atât de cumplit care-i sperie atât de mult?

— Cred că prin Middle-West.
— Uf... se poartă oribil cu mine, ca întotdeauna. Spune, când vii?
— După sărbători, Luchino. Trebuie să merg la dentist.
— Dentist? Cît de puțin atent ești cu mine! Înțelegi ce-ți spun? Eu te chem să-mi vezi filmul și tu îmi vorbești de dentist... Dio mio!
— Vin cît pot de repede, îți făgăduiesc.
— Zici că te dor dinții?
— Da.
— Mă mir! Cînd ești atât de insensibil, cum de te dor? Of, of, trebuie să aștept, toată Roma trebuie să aștepte pînă își face datoria dentistul tău. Ecco! Ciao, Bogarde!

O discretă foială de prințese

Copia brută a unui film e exact cum spune și termenul: ceva brut. Neinițiatilor — și de multe ori chiar și celor ce se mai pricep la ceva — le lasă o impresie deprimantă. Arată, de obicei, ca un maldăr de secvențe proaste, „făcute în casă”. Scenele sînt puse cap la cap într-o suită, așa ca se simte „structura”, dar nu există încă gradația luminii, a sunetului, a culorii. Nu există încă muzica, nici genericul, nu se simte încă cinema-ul.

...Așa am văzut prima oară **Moarte la Veneția**, la trei după-amiază, într-o sală de proiecție rece a studiourilor Cinecittà. Visconti stătea alături de mine, pe un scaun pliant, înconjurat de cîțiva membri ai familiei și alți cîțiva membri ai echipei pe care îi socotise demni să asiste la dezvăluirea operei sale.

Mai era și o discretă foială de prințese, vreo două-trei contese, vreo trei-patru actori care nu jucaseră în film, dar pe care îi onorase cu invitația pentru că știa el cît de eficienți vor fi în afara studiourilor. Oamenii ca Visconti întrețin întotdeauna un mic grup de „favoriți”, un fel de pești-pilot în jurul balenei. Visconti știa că se poate bizui pe ei, și că la nevoie vor răspîndi comentarii favorabile de la Milano, Roma și Napoli, pînă la Paris și Londra. Nu-l dezamăgeau niciodată. Și dacă se întimpla vreo „trădare”, soarta trădătorului era o moarte lentă, prin sufocare mondenă și teatrală.

Nu-mi mai aduc aminte prea bine astăzi cum m-am simțit după ce ultima imagine a pîlpit din aparatul de proiecție. Eram amorțit, asta da, îmi aduc aminte. Filmul radia o mare și stranie forță, dar propria mea performanță actricească mă deprima. Filmul era foarte frumos. Atît și nimic mai mult.

„Filmul radia o mare și stranie forță, dar performanța mea actricească mă deprima”

Agentul meu Forwood mi-a spus, pe bună dreptate, că eu eram prea implicat în subiect ca să-mi păstrez obiectivitatea, așa că cel mai înțelept ar fi fost să fiu amabil și să vorbesc cît mai puțin. Ceea ce, la urma urmei, nici nu era prea greu. Eu tot n-aveam nimic de spus.

Visconti, veșnic cu o țigară între degetele lui fine și puternice, primea cu o demnitate papală omagiile

„curții sale”. Pe urmă, m-a bătut pîrintește pe umăr și m-a întrebat:

— **Va bene**, Bogarde? Te mai dor dinții? Să nu te doară nici miine, pentru că trebuie să reinregistram cîteva replici. Ai băgat de seamă? În scena din grădina apare un zgomot de motocicletă și se aud blestematele alea de motoscafi pe canal. Dar e foarte

Producătorii transoceanici au cerut o **Moarte la Veneția** cu... happy end: Luchino Visconti



puțin. Doar câteva cuvinte, ici-colo, așa că, fără dureri de dinți, de acord? — Bine, Luchino, fără dureri de dinți!

Cînd am ajuns în ușa sălii de proiecție, m-a strigat iarăși:

— Bogarde, Bene? m-a întrebat.

— Bene — i-am răspuns, **molto bene**.

Ochii lui cenușii, limpezi, mă priveau direct, foarte calm, făcîndu-mă complicele său.

— Grazie! mi-a mai spus și s-a întors spre altcineva.

În seara aceea, după banchetul oferit de Visconti la cel mai la modă restaurant, „Gigi Fazzi”, i-am scris unei prietene din Noua Anglie: „Cred că nu mi-a ieșit rolul din **Moarte la Veneția**. A fost o bună „încercare”, dar nu cred că e izbutită, nu e dusă pînă la capăt. Vina e a mea — nicidecum a

țaseră. Pînă la urmă a trebuit să se ducă în „cumplitul Los Angeles” și să le arate ceea ce plătiseră în parte.

Mi-a povestit apoi, că sala era înțesată de lume și cînd s-au aprins lumînările, nimeni nu s-a clintit, nu s-a auzit un sunet. Reacția asta — spunea Visconti — îl încurajase grozav: era convins că asistența fusese captivată de marele final, atît de emoționant, al filmului.

Nici gînd. Erau pur și simplu buimăciți. Unii, mai stingheriți, tuseau discret. Un altul și-a aprins un trabuc. O ceată de bărbați, în haine de nylon boțite, rămăsele cu ochii pironiți pe ecran.

Dîndu-și seama că cineva tot trebuie să spună ceva, un domn mai nervos și cu ochelari s-a ridicat de pe scaun:

— Eu zic că muzica e grozavă. E

în filmul ăsta.

Visconti și producătorul asociat, Bob Edwards, s-au întors în Europa cu filmul „în brațe”. Erau deprimați la culme.

Un final fericit pentru „Moarte...”?

La Roma, Visconti a rămas la cuțite cu americanii, refuzînd „tăieturile” sugerate și mai ales, cum se zvonise, un nou final, fericit. Visconti striga disperat: „Cum să-i lipești un happy-end lui Thomas Mann? E concepția, e tema lui, e ceva sacrosanct!”

Săptămîna de săptămîna, Bob Edwards mă ținea la curent cu bătălia și cu fiecare zi ce trecea se mergea spre un blocaj total. Nici cea mai mică în-

**„Rostirea
fiecărei fraze
era precis gîndită,
pentru că,
după părerea mea,
glasul unui actor
reprezintă
peste șaptezeci
la sută
din contribuția
lui artistică”**



Fidel lui
Thomas Mann,
dar... de Luchino
Visconti:
**Moarte
la Veneția,**
cu Silvana Mangano,
Björn Andersen
și Dirk Bogarde

lui Visconti. El zice că e încîntat de ce am făcut, dar pe mine mă roade îndoiala. E trist, dar odată și odată trebuia să se întîmple și una ca asta. S-ar prea putea să fi fost ceva peste puterile mele. E cam așa cum se spune pe la voi, „dulceața nu s-a legat”. Orice s-ar spune, eu de încercat am încercat și m-am străduit din răsputeri!”

„Moarte la Veneția”... în Kansas City

Filmul a fost gata la termen. Muzica era înregistrată, dublajul terminat. Visconti reușise ca prin minune să păstreze copia pentru el și tehnicienii lui și să nu o arate „banului american”, cum le zicea el celor ce-l finan-

pur și simplu grozavă. O temă formidabilă. For-mi-da-bi-lă! Cine v-a făcut partitura, signor Visconti?

Satisfăcut că se arătase filmului un interes cit de cit, Visconti i-a informat că muzica fusese compusă de Gustav Mahler.

— E mare, realmente mare! a continuat tipul cel nervos. Ar fi cazul să-i facem un contract.

Cînd s-a întors la Roma și se simțea în siguranță, am ris amîndoi cu poftă de episodul ăsta. Dar în acea zi, lui Visconti nu-i ardea de ris.

Pînă la urmă, s-a stabilit că filmul era „neamerican” și că subiectul era foarte periculos. N-ar putea prezenta nici un interes comercial și, așa cum se spune „o omletă e o omletă”, e la fel de sigur că nimeni din Kansas City n-ar înțelege despre ce e vorba

doială că „banul american” voia să „omoe” filmul. De cite ori vorbea la telefon cu Los Angeles-ul, Visconti amenința că va face un imens scandal în presa lumii.

Într-o seară, Bob Edwards, foarte aflat, m-a chemat la telefon:

— Cineva, un oarecare Julius Norwich îmi pare că-l cheamă, și mi se pare că e lord — îl cunoști cumva? a inițiat o acțiune de salvare a Veneției și vrea să prezinte filmul lui Visconti într-o gală de binefacere la Londra. Prețurile de intrare vor fi foarte ridicate. Regina Angliei a acceptat să asiste și a spus că își aduce și copiii. Ce ai de zis?

— Și cînd ar fi?

— În prima zi liberă din calendarul reginei, la 1 martie.

Visconti le-a comunicat celor din

Los Angeles: „Dacă vreți să anulați proiectia, spuneți-i voi reginei. Eu n-o fac. Niciodată”.

La 19 februarie mi s-a telefonat de la Londra, spunându-mi-se ca pe 24 să iau parte la o conferință de presă. Am răspuns că nu prea cred că o să fiu acolo.

— Dar **trebuie**, neapărat! mi-a strigat exasperat cel de la capătul firului.

— Uite ce e — i-am răspuns. Nu **trebuie**, pentru că eu nu sînt ținut să respect nici una din obligațiile astea blestemate. Am jucat în film. Asta-i tot.

Știam, bineînțeles, în sinea mea, că pentru nimic în lume nu l-aș părăsi la strîmtoare pe Visconti. Eram gata să-l ajut să treacă prin toate iadurile pe care le mai avea de trecut, dar nu mai puteam permite să mi se poruncească ceva de către mogulii cinematografilor. Înduraseam așa ceva ani și ani în șir. Acum îmi era de ajuns. Aveam de gînd să nu mai pun piciorul pe platou decît în condițiile stipulate de mine.

Un succes? „Certo!”

Festivalul de la Cannes se apropia. Eram într-o situație curioasă. **Moarte la Veneția** urma să concureze în selecția italiană, iar **Mesagerul** lui Losey în cea britanică. Ma trezeam fără să vreau în competiție cu regizorul care a avut, probabil, cea mai mare înrîurire asupra carierei mele cinematografice. În alți ani, participasem la alte festivaluri, cu filme la care lucrasem împreună. De astădată, urma să fim rivali, dar povestea asta ne amuza. La urma urmei, cinematografia este o artă internațională. Mărturisesc că aveam o foarte slabă speranță, — n-am spus-o nimănui — că de data asta voi „pune mîna” pe ceva. Ca de obicei, pe Croazetă, începuseră să zboare zvonurile că rîndurile într-o seară de primăvară. Îmi ajunsese la urechi că eram candidatura cea mai categorică la premiul de interpretare masculină. Dar la Cannes întotdeauna e așa și nimeni nu pleacă urechea la zvonuri. Nu sînt eu omul care să ia premii — îmi ziceam. Oricum însă, în forul meu intim, ideea îmi încălzea inima. Numai că speranța părea să moară din fașă. O scrisoare de scuze din partea lui Visconti mă lămurea că dușmanii lui își atinseseră țelul: după o polemică cruntă între oficialitățile franțuzești și finanțatorii americani, triumfase o regulă a festivalului cannez (care de vreo trei, patru ani fusese totuși înlăturată motivat) și anume: că orice film din selecția italiană trebuie să fie prezentat în limba italiană și că niciun interpret dublat nu poate intra în competiție. Eram de acord cu această regulă: după părerea mea, glasul unui actor reprezintă peste șaptezeci la sută din contribuția lui artistică.

Desigur, chiar dacă în cursul turnărilor aproape nu deschiseseam gura, făcusem totuși un efort susținut să rostesc în engleză replicile ce-mi reveneau, cu cadența și nuanțele limbii germane. Construcția fiecărei fraze era precis gîndită și urmasem foarte îndeaproape textul lui Thomas Mann. Gîndul că proza aceea austeră, nesentimentală, era dublată în italiană — limbă care în cel mai bun caz e lirică, iar în cel mai prost — romantică,

mă deprima. Visconti era tare trist:

— E tragic, Bogarde. Totul mersese atît de bine. Controlasem, împreună cu Pasquale de Santis, cadru cu cadru, pentru ca totul să fie pus la punct. Țineam să se audă glasul tău la Cannes. Dar dacă ne încăpățînam cu copia engleză, riscăm să fim eliminați din competiție...

Prieteni și rivali în aceeași competiție

În asemenea împrejurări, am decis să nu asist la proiectia de gală, am acceptat însă să fiu prezent la cea de presă.

Sala era întesată și o droaie de tineri în blugi încercau să forțeze ușile, deși peste tot se puseseră pancarte: „Complet”.

Oamenii stăteau în picioare pe coridoare, pînă și sub ecran. Erau sute de ziaristi. Majoritatea spectatorilor erau tineri. Domnea o atmosferă efervescentă. Plutea în aer impresia că se va produce un „eveniment”. Simțeam că dacă filmul n-o să le placă, nimic n-o să-i oprească să dea cu pietre și cu sticle în ecran. Era o mulțime deloc pasivă, iar unii se luptaseră, făcuseră coadă ore în șir, ca să-și asigure un loc.

Stăteam între Visconti și Björn Andersen (interpretul lui Tadzio) și mă întrebam: dacă spectatorilor filmul o să li se pară prea lent ori muzica prea obscură? Și — amintindu-mi de prezicerile americanilor —, mă întrebam dacă nu cumva vor ride la unele scene în care bătrînul intelectual...

Luminile s-au stins și peste sala întesată s-a așternut o tăcere deplină. Nu mișca nimeni, nu făcea o hirtie. Pînă la jumătatea filmului, cînd Von Aschenbach ia decizia tăcută să se întoarcă de la gară la hotelul său din Lido, ca să-și înfrunte viitorul, oricare ar fi fost el, concentrarea din sală era incredibilă, intensă. Apoi spectatorii au izbucnit în ovaii asurzitoare, care au acoperit banda sonoră și ne-au uitat pe tustrei prin intensitatea lor. Apoi s-au stins aproape la fel de brusc cum izbucniseră. S-a așternut tăcerea. Într-un colț, o fată suspina.

M-am întors spre Visconti și, în șoaptă, foarte mișcat de cele intime, căci pînă atunci și nici de-atunci încease n-am mai asistat la un asemenea moment, în viața mea de actor — i-am șoptit:

— Luchino! Cred că am cîștigat!

Și-a întors puțin capul lui cărunt spre mine, cu sprîncelele înălțate într-un reproș apăsător:

— **Certo!** mi-a spus, pe un ton care însemna că fusesem un idiot că nu-mi dădusem seama de la bun început de starea de spirit a sălii.

La sfîrșitul proiectiei, ne-am croit drum cu greu printr-o mulțime care se îndrepta exuberantă spre cuvenita conferință de presă. Visconti mergea agale, savurînd bucuria fiecărei clipe, cu o mină ridicată cînd spre dreapta, cînd spre stînga. Björn și cu mine îl escortam, ușurați, strîngînd zeci de mîini, răspunzînd multumirilor, privirilor strălucitoare de emoție, primind mari buchete ori cite o modestă floricică.

Se dusese vestea în tot Cannes-ul...

Selecție și traducere
de Eugen B. MARIAN



„Un om ordonat” în vacanță:
Dirk Bogarde



autobiografia unui mit

Marlene D." o carte scrisă de Marlene Dietrich — memoriile celebrei actrițe (1984, Paris, editura Bernard Grasset).

„M-am hotărât să scriu această carte — mărturisește actrița în prefață — pentru a spulbera neclaritățile cu privire la viața mea. Prea multe prostii au spus și au scris despre mine gazetarii, care se foloseau de numele meu pentru a mai câștiga ceva bani... Nici unul din așa-zișii mei biografi n-a avut amabilitatea să mă consulte (...). Detest să fac pe „vedeta”, să devin pe stradă, în aeroport, o pradă pentru curioși (...). Mă numesc pur și simplu Marlene Dietrich, cu părere de rău pentru acei biografi care pretind că ar fi un pseudonim. Colegii mei de școală pot depune măturie”.

Printre marii prieteni ai actriței, ale căror portrete se desprind din paginile cărții: Jean Gabin, Hemingway, Erich Maria Remarque, Giacometti, sir Alexander Fleming, Edith Piaf, Frank Sinatra, Nat King Cole, Stravinsky.

Vă prezentăm portretele a doi dintre ei, doi mari scriitori, așa cum i-a înregistrat și i-a păstrat memoria actriței. Dealtfel, pasiunea pentru literatură a fost decisivă în cariera ei: „Hotărisem să mă fac actriță de teatru, pentru că teatrul este singurul loc unde se puteau recita texte dramatice, dar și poezie. Cum erau poeziile lui Rilke, care îmi sfârâiau inima și-n același timp îmi dădeau curaj”.

MARLENE

Un uriaș trist numit Hemingway

Prietenia care m-a legat de Hemingway a generat, firește, o sumedenie de birfe. E timpul să restabilim adevărul. Mă aflam la bordul unui vas care lega Europa de America. Când? Am uitat. În tot cazul sint sigură că era după războiul civil din Spania. Pe vas se organizase o serată la care fusem invitată. Când am ajuns, mi-am

dat seama că erau deja 12 persoane în jurul mesei. „Scuzați-mă — le-am spus — dar nu pot să mă așez pentru că am fi 13” pe atunci mai eram superstițioasă. Nimeni nu părea că ar vrea să se ridice, așa încît am rămas în picioare. Brusc, un uriaș s-a aplecat spre mine. „Așezați-vă, mi-a spus, voi fi al patrusprezecelea”. M-am uitat la uriaș, l-am recunoscut pe Hemingway și am întrebat: „Cine sinteți?” Asta arată cit de proastă puteam fi,

Masa — stil Maxim' — a început. La sfîrșit m-a condus pînă la ușa cabinei mele. L-am iubit pe loc. N-am încetat să-l iubesc. L-am iubit platonice. Spun aceasta pentru că dragostea lui pentru mine, și a mea pentru el, era o dragoste de excepție în lumea în care trăiam; era pură, absolută. Era o dragoste fără semne de îndoială, ce se întindea dincolo de orizont, dincolo de mormint, chiar dacă rațiunea îți spune că așa ceva nu există. Îi res-

pectam soția, Mary, singura dintre nevestele lui pe care am cunoscut-o. Prietenia noastră durează și azi. I-am păstrat scrisorile și nu sînt deloc dispusă să le încredințez unui muzeu sau unui colecționar. Nu aş suporta ca altcineva să le ia în mină. Îmi aparțin. Hemingway mi le scria mie și nu vreau ca cineva să le transforme într-o sursă de câştig.

„Stîncă mea de Gibraltar”

El era stîncă mea de Gibraltar. Îi plăcea să-l numesc așa. Anii s-au scurs fără el, fiecare am mai dureros decît cel dinainte. Timpul vindecă orice rană. Este un dicton extrem de optimist. Dar din păcate fals. Golul pe care Hemingway l-a lăsat pentru mulți dintre noi și în lume, nu va dispărea niciodată. A fost un scriitor dar și un om care a decis, fără să măsoare consecințele actului său, să ne părăsească. Asta a fost alegerea lui.

Pe vremea cînd stătea în Cuba ne scriam extrem de des. Ne răspundeam unul altuia deîndată ce primeam o scrisoare. Vorbeam la telefon ore întregi. Niciodată cînd îl sunam nu mi-a spus că se grăbește sau că ar avea altceva de făcut. Îmi trimitea manuscrisele lui și într-o zi a spus despre mine: „Îi place să scrie. Este un critic inteligent și meticolos. Cînd scriu un text pe care-l consider bun, dacă ea îl citește și-mi spune că i-a plăcut, sînt fericit. Cum cunoaște bine marile teme ale romanelor mele — personaje tipice, decoruri, viață, moartea, onoarea, moralitatea — țin mai mult la părerea ei decît la cea a criticilor. Și pentru că ea știe ce înseamnă dragostea și i-a măsurat întreaga realitate sau absența, țin mai mult la părerea ei decît la părerea oricărui profesor”.

Era desigur o judecată extrem de generoasă.

Nu am să înțeleg niciodată de ce mă aprecia atît cît spunea. Adevărul este că dragostea noastră a rezistat chiar și războiului. Îl înțelegeam pe atunci, din cînd în cînd. Era întotdeauna extrem de mîndru și făcea mișcări de proiecte, în timp ce eu, palidă și bolnavă de spaimă, îmi adunam toată energia să-mi compun o mină bună. Scrisese un poem despre război pe care m-a rugat să-l citesc cu voce tare... „Luați această tirfă, Moartea, drept soție legitimă!”.../ „Continuă” îmi spunea cînd mă poticneam. Mă numea „Kraut”, ceea ce era corect. Să-i fi spus și eu „papă” așa cum îi ziceau mulți dintre prietenii lui, mi se părea ridicol. Eu îi ziceam „Tu”. „Spune-mi, Tu” căci era singurul apelativ pe care fusesem în stare să-l găsesc. „Spune-mi Tu”, repetam ca o fetiță pierdută ceea ce și eram în ochii lui și ai mei deopotrivă. Îmi vorbea despre tainele vieții. Nu cunoșteam decît dragostea maternă (care-l făcea să suridă cu acel suris dulce-amar pe care-l împărțea în jur cu dărnice) și dragostea cea mai banală. Nu m-a învățat nimic nou, dar mi-a consolidat prin aprobarea lui, gîndurile mele cele mai intime, le-a făcut adevărate și puternice, dîndu-le o aparență de noutate.

Hemingway m-a învățat să scriu

El era ancora, era înțeleptul, era cel ce hotăra, era cel mai bun dintre con-

**„Marlene Dietrich
nu este o actriță
ca
Sarah Bernhardt;
ea este
un mit,
ca Phryné”**

André Malraux

silierii mei, șeful bisericii mele intime. Cum am supraviețuit dispariției lui? Nu pot răspunde la această întrebare. Cele dintre voi care au pierdut un tată sau un frate mă vor înțelege. Începi prin a tăgădui evidența, pînă cînd reușești să izgonești durerea, apoi continui să trăiești ca și cum urmează să îți înțelegi pe cel ce nu mai poate veni la nici o oră din zi sau din noapte. Apoi începi să știi că nu va mai veni niciodată. Ne obișnuim cu toate, chiar și cu suferința.

Hemingway m-a învățat să scriu datorită lui, mă apăr de mania abuzului de adjective. Scriam pe atunci articole pentru „Ladies Home Journal” și îmi telefona de două ori pe zi ca să mă întrebe: „Ai dezghețat congelatorul?” Căci nici unul din defectele pro-

prii scriitorilor nu-i scăpase, nici clasicul subterfugiu: „Ai face mai bine să găsești altceva de făcut”.

Țin să reproduc aici cîteva extrase din scrisorile lui Hemingway pentru a vă face să înțelegeți nu doar intensitatea sentimentelor care mă legau de acest mare om, ci și umorul lui care mă încînta:

„Prudența e nefastă imprudenților — tu și cu mine”.

„Scrisoarea asta e pe cale să devină mai tristă decît Elveția și Liechtensteinul la un loc”.

„Citeodată uit de tine tot așa cum uit de bătăile inimii mele”.

Durerea nu se stinge, ea devine doar obișnuință. Obișnuința nu pare un lucru bun. Cei mai mulți dintre oameni o consideră un rău. Dar cînd e vorba de suferință cred că e un lucru dorit. De aceeași părere era și Hemingway. Mi-a mărturisit-o într-un moment cînd problemele mele erau neînsemnate în comparație cu ale lui.

Îi simt teribil lipsa. A doua zi după moartea lui eram nebună de furie. La drept vorbind era un fel de a mă lupta cu suferința. Îmi jurase că nu mă va părăsi niciodată dar cine eram eu în comparație cu toți cei pe care-i lăsase în urma lui, copiii, soția, toți cei ce aveau nevoie de el? Eram a cincea roată la căruță. Trăise convins că și noi toți că zilele lui nu erau numărate. Dar le-a pus capăt înainte de sfîrșitul lor firesc. Și-a hotărît singur ziua. Îi respect alecerea. Dar plîng încă.

M-aș fi bătut ca o leoaică...

Nu mă duc niciodată la înmormîntări. Nu m-am dus nici la a lui Hemingway. Ziarele s-au grăbit să noteze:

**Inconfundabilă,
chiar și atunci
cînd își ascunde fața
(Marlene Dietrich)**



„Ea nu era acolo”. De la moartea mamei mele, nu mai calc pe la asemenea ceremonii. Mi-a ajuns ziua aceea. Nu mă simt în stare să mai trec o dată printr-un astfel de coșmar. Îmi plac oamenii vii, fac tot ce pot să le alung tristețile sau să le alin durerile. Dar mă simt fără pic de putere în fața teribilei forțe distrugătoare care ne transformă în țărână și care trece triumfătoare pe lângă noi, luând cu ea pe cei pe care i-am iubit. Luându-și viața, Hemingway nu a vrut să rănească pe nici unul dintre cei care-l iubeau, și-l admirau. O iubea pe Mary. Își iubea fiul. Și mă iubea foarte, foarte mult și pe mine. Mă iubea cu toată forța uriasă a ființei lui și niciodată n-am izbutit să-i întorc în aceeași măsură sentimentele. Deși am încercat după puterile mele. O știa. Dealtfel eram mereu în legătură prin telefon. Ori scrisori. Mă informa în fiecare zi despre tensiunea lui arterială de parcă asta ar fi avut o importanță crucială. El însă așa credea și eu însemnam scrupulos cele ce-mi

„Am modelat-o după concepțiile mele, i-am compus chipul după cum l-am văzut eu”

Joseph von Sternberg

comunica. Într-una din zile m-a anunțat că se află în cel mai fabulos colt din lume: clinica Mayo. Avea încredere în diagnosticul pus de medici. Eu nu. Dar cine eram eu, ca să-l contrazic?

Cînd ai de-a face cu medicii americani nu poți decât să te îndoiști de ei. Chirurșii sînt excelenți, dar dacă nu te pot tăia nu mai știu nimic. În Europa medicii sînt mai calificați. Știința lor e superioară. Desigur nu tre-

bule să te aștepti la miracole. Numai că în America se moare mai repede și de aceea poate mai demn. America nu este prea miloasă, cu suferinzi. Acolo nu este loc pentru moarte (dedic sub pămînt). America nu acordă respect muribunzilor, ca în Europa. Muribunzul e doar o bilă pe masa de biliard.

Da, Hemingway știa ce face și nu i-am reproșat niciodată ultima hotărîre, deși opinia mea despre viață e total diferită, aceasta și bineînțeles pentru că eu nu sînt o ființă în derivă cum era el; sînt o femeie fără istorii, incapabilă de un act atît de radical. Dacă l-aș fi știut intenția m-aș fi luptat ca o leoaică. Dar el era atît de puternic în comparație cu oricare dintre noi, încît, dacă aș fi intervenit m-aș fi trezit probabil pe covor, knock-out. Neobișnuita lui capacitate de a fi fericit contrastează puternic cu aparența sa deznădăjduită și cu acea hotărîre tragică. Realistă cum sînt, nu pot înțelege o asemenea contradicție. Avea, ca și mine, un foarte dezvoltat simț al răspunderii. Și asta nu se potrivește cu sinuciderea. Discutam mult cu Hemingway despre responsabilitate și era de multe ori de aceeași părere cu mine. Nu mi-a explicat nimeni pînă acum rațiunea gestului său sinucigaș. Se gîndește poate că odată adulți, copiii n-ar mai avea nevoie de el. Or poate că se săturase de viață? Sînt înclinată să cred că a fost un gest ne-cugetat și deloc o hotărîre conștientă. Să se fi aflat oare într-o stare de somnambulism? Mă agăț de această ultimă ipoteză. Oricum, sînt convinsă că gestul lui n-are nimic de-a face cu vreo aducere aminte (tatăl scriitorului s-a sinucis și el). S-ar putea ca atunci cînd a apăsât pe trăgaci, ceva din străfundul memoriei lui să fi ieșit cu brutalitate la suprafață... Dar văd că fac prea multe speculații. Știu doar atît: că era suferind și nefericit. Restul, adică tot ce spun așa-zișii lui biografi, nu e altceva decît „un maldăr de mirșăvii”, cum le numea el adesea.

...Relațiile pe care le-am avut cu anumiți oameni celebri sînt poate greu de înțeles. Nu am intenția să le explic. Dacă nu le înțelegeți, cu atît mai rău pentru voi. Detestînd situațiile ambigue, fidelă principiului meu de a respecta „cealaltă femeie”, am înțeles fără să mă opresc mulți oameni minunați, asemenea unui vapor care se încrucișează cu altul, în noapte. Cred că dragostea acestor oameni a fost mai durabilă decît dacă aș fi fost un vapor ancorat în portul lor.

Remarque, Rilke și Parisul vesel

Erich Maria Remarque, celebru pentru „Pe frontul de vest nimic nou,

Dietrich: „Sub aparență de «dur», omul cel mai sensibil pe care l-am cunoscut” (despre Gabin. Aici în *Le jour se lève*. Cu Michèle Morgan)



„Insula speranței”, „Trei camarazi” etc. era un om sensibil, un suflet ales, cu un talent delicat, pe care el îl credea nepuizabil.

Între noi a existat o afecțiune destul de specială. Mai întâi pentru că amîndoi sîntem — sau mai curînd eram — germani, vorbeam și iubeam aceeași limbă. Limba maternă conținea enorm, mult mai mult decît au spus și au scris alți mari scriitori. Această limbă a constituit principala legătură care ne-a unit.

L-am cunoscut pe Erich Maria Remarque la Lido, la Veneția. Venisem să-i fac o vizită lui Josef von Sternberg. Remarque s-a apropiat de masa noastră și s-a prezentat. Cred că mă cam fisticisem. Mi se mai întîmplă și astăzi cînd întîlnesc oameni celebri. Nu mă voi obișnui niciodată să-i văd „în carne și oase”. A doua zi l-am întîlnit din nou pe plajă. Aveam un volum de Rainer Maria Rilke sub braț și căutam un loc la soare unde să mă instalez ca să citesc. Remarque s-a îndreptat spre mine. S-a uitat la titlul cărții și mi-a spus, nu fără sarcasm: „Văd că citiți autori buni”.

Pentru a sublinia ironia din vorbele lui, i-am replicat: „Vreți să vă recit pe loc cîteva poeme?”

Ochii lui întotdeauna sceptici m-au pironit. Nu mă credea. O actriță de cinema care citea? A rămas stupefiat cînd i-am recitat „Leda”, „Zile de toamnă”, „Ceas grav”, „Copilărie”. poemele mele preferate. N-ați vrea să mergem să stăm de vorbă în altă parte?” m-a întrebat. L-am urmat. L-am urmat pînă la Paris, și de atunci eu am fost aceea care asculta.

Toate acestea se petreceau înainte de război. La Paris, se aflau localuri de noapte pe care le iubea, localuri unde găseai cele mai bune vinuri, și pe care le aprecia ca un expert — ceea ce explică de ce am rămas eu o neștiutoare în materie: am fost întotdeauna înconjurată de bărbați care se pricepeau, care comandau o sticlă fără să mă consulte, lăsîndu-mă în ignoranța mea. Remarque cunoștea la perfecție vinurile din fiecare țară. Îi plăcea să fie pus la încercare, să descopere numele și anul unui soi, fără să vadă sticla, numai după gust.

Ore întregi pentru o frază

Remarque scria foarte greu. Munca dîrz, ore întregi stătea pe o frază. Toată viața lui a fost marcată de succesul primei cărți „Pe frontul de vest nimic nou”. Era convins că niciodată n-ar putea repeta acest miracol, n-ar putea să-l egaleze.

Era o fire melancolică și de o vulnerabilitate maladivă. Mă impresiona nespus acest aspect al personalității sale. Relațiile noastre deosebite mi-au dat din păcate prea adesea prilejul să-i constat disperarea.

Cînd a izbucnit războiul, în vara lui 1939, ne aflam împreună, soțul meu, fiica mea și el, în Antibes. Am uitat să vorbesc despre pasiunea lui Remarque pentru mașinile sport. Avea o Lancia pe care o iubea la nebunie. Ori de cîte ori trecea pe lângă ea, lovea ușor cu piciorul în caroserie, în semn de tandrețe. Avea s-o ducă la Paris, cu mașina asta, pe fiica mea, trecînd prin valurile de refugiați, pusi pe drumuri de război. Soțul meu s-a



Gloria ei a fost în alb-negru.
Colorul, o excepție (Marlene D)

**„Este curajoasă,
frumoasă, fidelă,
bună, generoasă,
și niciodată
nu te plictisești
în compania ei”**

Ernest Hemingway

înapoiat la Paris, în Packard-ul său, conducînd spre capitală călătorii de ultimă oră, mai ales americanii eșuați în sudul Franței. Lăsasem căminul în pacea și fericirea Antibelilor ca să turnez un film în California. Soțul meu, fiica mea și Remarque sosiră la Paris, apoi s-au îmbarcat pe „Queen Mary”, ultimul vapor care părea un port francez.

Nu exista nici un contact radio în timpul traversării. Eu fredonam „See what the boys in the backroom will have”, tremurînd de frică. Apelul lor telefonic m-a găsit pe platoul de filmare. Ajunseseră la New York!

Ușor de vorbit, greu de acționat

Remarque, cărui naziștii îi arseseră cărțile într-un gigantic autodafé.

își făcuse rost de un pașaport panamez; soțul meu își păstrase pașaportul german.

Cînd America a intrat în război, soțul meu a devenit un „inamic”. Remarque, care se stabilise în California, a fost „internat” pe toată perioada ostilităților. Era obligat să nu părăsească hotelul între ora 6 seara și 6 dimineața.

La New York regulamentul era, cu siguranță, mai puțin draconic. Soțul meu nu putea lucra din cauza „cartonașului roz” dar era liber să iasă din hotel. Nenorocirea plană pretutindeni, îi plingeam din tot sufletul. Prezența lor în America mă tulbura mai mult decît o puteam spune. Remarque a fost printre primii refugiați care au beneficiat de protecția mea. Soțul meu adusese copilul nostru la Hollywood și ne ajută să ne organizăm, dar legile în vigoare în California îl obligau să se întoarcă la New York. Detesta „internarea” și spera, împotriva a toate cîte se întîmplau, să-și poată cîștiga existența la New York.

Am găsit o casă pentru Remarque, deși lui îi plăcea să stea la hotel, mai ales pentru că aici, în timpul camuflajului, avea ocazia să întâlnească diferiți oameni.

Paradoxul situației sale îl exaspera: Hitler îi arseese cărțile iar America îl interna. Remarque era un înțelept, cu gîndurile limpezi. Dar înțelepciunea nu-l scutea de suferință. De îndată ce a aflat că măsurile de camuflaj au fost ridicate, s-a instalat pentru cîtva timp la New York, înainte de a se exila în Elveția. Rănit de acești teribili ani, care aruncaseră lumea întreagă în haos, a părăsit Statele Unite cu re-

„Numele ei începe ca o mîngîiere și sfîrșește ca o lovitură de cravașă”

Jean Cocteau

gret. Credea că se sustrăsese responsabilităților, că nu luptase îndeajuns împotriva nazismului, căci așa cum spunea deseori: „E ușor de vorbit, dar greu de acționat”.

Înainte să moară am avut o lungă discuție cu el. Fata mea, pe care el o striga „pisica” stătuse și ea de vorbă cu el. Un prieten mi-a spus că-i era frică de moarte. Înțeleg prea bine lucrul ăsta. Frica de moarte presupune imaginație. Și imaginația era partea lui tare.

Idoli-scriitori

Poate vă surprinde că nu am mai mulți „idoli-scriitori”: Goethe, Rilke, Hamsun, Hemingway, Remarque... L-am admirat mult pe Heinrich Böll, dar el nu reușea să mă vrăjească așa cum au făcut-o cei mai sus pomeniți, deși scrisul său este sobru, superb. Îmi place pentru că redă limbii germane frumusețea originară, pierdută din pricina expresiilor anglo-americane pe care germanii le-au adoptat cu atîta ușurință. Mi-au plăcut, desigur, enorm, Steinbeck, Faulkner, Cal-

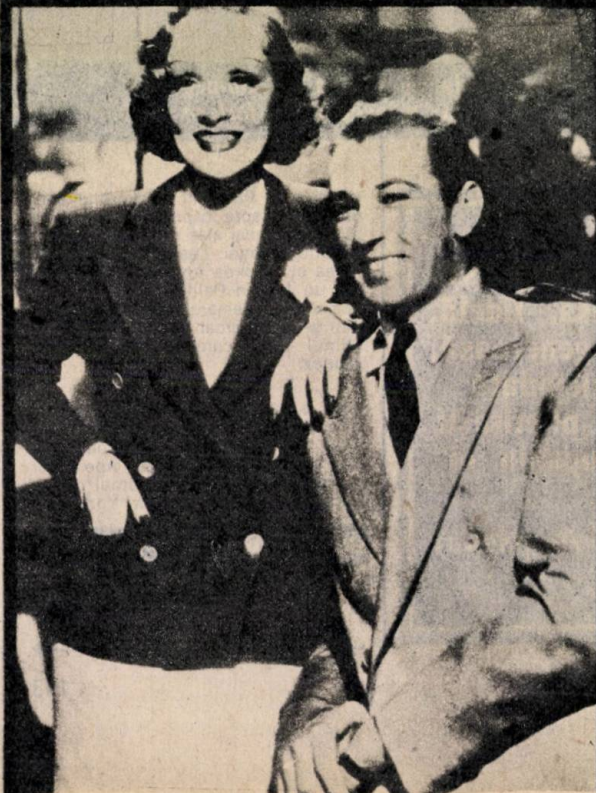
dwell. Așa m-au fascinat cîtiva scriitori englezi, nu vorbesc acum de clasi-ci, pe care i-am citit în prima tinerețe. Dar nu îmi amintesc de cărți atît de bogate și plăcute ca acelea ale „idolilor” mei. Cărți și poeme pe care le pot citi și reciti. Poate părea ciudat, dar nu prea îmi place poezia modernă. Poate am avut o educație prea bătrînească pentru a-i înțelege trimiterile și sensurile ascunse. După Rilke nu mai există poezie care să sune plăcut urechilor mele, să-mi încînte sufletul și să sălășluie în inima mea. Poate doar Auden, poetul pe care îl prefer după Rilke.

De fapt, odată trecut de jumătatea vieții, îți amintești cu plăcere de lecturile tinereții și ele nu mai pot fi depășite decît de marii scriitori. Nu vorbesc de Dickens, Baudelaire sau Rimbaud, pentru a cita doar pe cîtiva din cei ce aș putea spune că m-au luminat. Vorbesc de Hemingway, Faulkner, Caldwell, Hamsun, Böll, Auden. Vorbesc de toată opera lor, nu doar de cîteva pagini de ici, de colo...”

Selecție și traducere:

Adina DARIAN
Roxana PANĂ

În fruntea star sistem-ului
(cu Gary Cooper în *Dorința*)



În timpul războiului,
combatantă



Amintiri despre o regizoare nu ca oricare alta

Correspondență
din Moscova

Sala de festivități a Institutului Politehnic din Moscova era arihlină. Afară, o altă mulțime aștepta la un „bilet în plus”. Afișul de la intrare anunța câteva nume de actori și de critici, apoi, cu litere mari, **Seară închinată artei** și, cu litere mari de tot, **Larisei Șepitko**. Totul era ca la alte sute de seri comemorative, totul afară de un lucru: trecuse doar o jumătate de an de la acel cumplit accident de pe șosea. Durerea era prea vie. Afiș pentru vorbitori, cit și pentru ascultători, era o seară a amintirilor. În sală domnea o tăcere pioasă, aplauzele erau rare și, așa spune, grave.

Se vorbea despre o regizoare, deci despre filmele sale, despre munca la aceste filme. Dar artista despre care era vorba trecuse în lumea umbrelor. Orice se spunea, oricum se spunea, erau cuvinte de bilanț. De aceea se alegeau detalii de valoare simbolică — sau poate că așa păreau ele, acum?

Cel mai de nepătruns mister al Larisei era, după părerea mea, capacitatea ei de schimbare.

Am intrat la facultate în același an — ea venind direct de pe băncile școlii, eu după ce cochetasem puțin cu arta. Larisa făcea parte din clasa lui Dovjenko. Se știe că Dovjenko a remarcat-o pe tinăra ucraineană, a sprînjit-o. Pe atunci era foarte la modă să ți se reproșeze necunoașterea vieții. Acum îmi dau seama că era un reproș întemeiat, dar nu în sensul care i se atribuia la vremea aceea. Generația noastră era o generație „de carte”. Nici tineretul de azi nu citește, cred, mai puțin, însă el vede dincolo de literele cărții, viața, viața cea de toate zilele, ceea ce este extrem de important. Noi eram niște idealști ai hirtiei. Ne deprinsesem, încă de pe băncile școlii, să jurăm pe filozofia gazetelor și nici unuia nu-i trecea prin minte să se îndoiască de exactitatea ei, să se întrebe dacă are acoperire. Observașem și noi, uneori, că filmele se fac după filme și cărțile după cărți, dar era vina vieții — nu-i așa? — că nu se încadra în schemele atît de atrăgătoare și de înălțătoare. Ne aștepta un drum lung, abia urma să ne schimbăm modul de a gîndi, să învățăm a potrivit nu viața după cuvinte, ci cuvintele după viață — fiecare în felul său, conform cu structura sa.

Arișă... Aripi... Tu și eu... Ascensiune — filmele Larisei... Pentru **Ascensiune** a luat Marele premiu la festivalul unional de la Riga. După **Ascensiune** a avut o perioadă grea. Chiar succesul, care se răspîndea de-a lungul și de-a latul lumii, tăinau un pericol. Ba încă un pericol dublu, întrucît filmele sale exprimau deplin și consumaseră mult din ce gîndise, din ce acumulasă ea în decursul anilor: reprezentau un bilanț spiritual al multor faze ale lucrării sale interioare. Să se repete — nu putea, dar unde să gă-

Ecranizarea romanului lui Valentin Rasputin „Despărțirea de Matiora” a însemnat despărțirea tragică de o mare regizoare, binecunoscută de cinefilii noștri: Larisa Șepitko

sească acel ceva care să fie aportul ei nou?

A apărut însă romanul lui Valentin Rasputin, „Despărțirea de Matiora”, care a pus capăt tuturor îndoielelor ei. Acum trebuia să-i convingă pe alții că proza în cauză poate fi transpusă cinematografic, că problematica pe care o abordează este importantă, că trama nu va fi plicticoasă.

Filmul este acum gata și are în pregeneric o îndurerată dedicație pentru membrii echipei de filmare care și-au pierdut viața în acel accident de circulație.

Familiiile de regizori, soț și soție, sînt cazuri rare. Viața-i viață, iar producția de filme nu e sentimentală... Nu se terminase bine trista ceremonie că pe regizorul Elem Klimov, soțul Larisei, îl și zoreau să dea răspunsul dacă e de acord să continue filmul început de defunctă. Cine să o facă, dacă nu el, de vreme ce însemnările și indicațiile regizorale se păstrau, ca să zic așa, în seiful familiei? Evident, filmul **Despărțirea de Matiora** (mi se pare că titlul definitiv este **Despărțire**) nu aparține integral Larisei Șepitko. Klimov a pornit la drum avînd la îndemînă scenariul, distribuția și cîteva sute de metri de peliculă filmată pentru o secvență. Dar filmul — și asta o va simți fiecare — nu este nici numai al lui Klimov. În această operă puternică, pătimașă, gravă, se simte ceva din dramatismul sobru, ascetic al Larisei Șepitko și din amărăciunea și sarcasmul lui Elem Klimov, uneori în aceeași scenă, în același cadru. Nu ar fi fost așa, dacă Klimov s-ar fi limitat să aplice conștiincios ideile soției sale, fără să pună în munca lui tot focul sufletului și durerea insuportabilă a pierderii suferite. Amîndurora le-a fost necesar contactul cu galaxia acelei sat siberian — despre care e vorba în film — cu primordialitatea lumii satului.

Iarna, cînd filmările s-au întrerupt, în așteptarea naturii însoțite și înverzite, echipa a făcut scurt-metrajul La-

risea, pe baza celor patru sute de fotografii ale talentatului Nikola Knisiuk, a fotografiilor din copilărie și tinerețe ale Larisei, pe baza materialului filmat cu trista ocazie a înmormîntării și a reportajului realizat, pe șaptezeci de metri de peliculă, de regizorul secund al filmului **Ascensiune**, în timp ce se lucra la scena execuției. La toate acestea s-au adăugat o bandă de magnetofon cu vocea Larisei, cîteva interviuri-fulger cu persoane care au cunoscut-o îndeaproape și fragmente din filmele ei.

Artă este familiarizată cu acest mod de exprimare a durerii: sculptorul cîoplește în marmură chipul iubitei defuncte, poeta plînge în versuri bărbatul adorat. Documentarul **Larisa** este un obelisc de celuloid înălțat de colegii cinești, cu aceeași fierbințe dorință de a opri timpul, de a pune în lucrarea minilor și a sufletului lor toată durerea și recunoștința, tristețea și venerația lor. Iar esența este asta: că a venit pe lume și a trecut meteoric prin ea o ființă omenească, o femeie, o mamă tinăra, o artistă, un om încăpățînat și încrezător, hotărît și vulnerabil, neînfocat, puternic și foarte fragil.

Ce noroc că a existat!

Victor DIOMIN

Lucidă, pasionată,
gravă: Larisa Șepitko



Interludii poetice

Doi tineri regizori, Mihai Diaconescu și Dumitru Dinulescu, autori de scurtmetraje, pe punctul de a debuta cu filme de lungmetraj, și-au făcut demult debutul în

literatură. Situație inedită pentru cinematografia noastră, când debutanții în regie sînt de două ori autori, cum se vede și din proza și poeziile alăturate

Sandu și calculatorul

Sandu avea în față un calculator. Se uita la el. Și calculatorul se uita la el.

— Relația între mașină și om, se gîndi cititorul, e o relație ambivalentă.

— Aiurea, spuse scriitorul, nu e ambivalentă, e într-o singură direcție valentă, fiindcă doar calculatorul contează.

— De ce? se miră cititorul.

— O să vezi, spuse scriitorul.

Și urmă...

Dar iată ce gîndi calculatorul:

??????????????

Calculatorul gîndea astfel extrem de profund. Ce altceva decît întrebarea repetată la nesfîrșit poate fi mai profund?

Dar totuși să vedem ce-a făcut Sandu a doua zi.

A doua zi, cunoaște din întîmplare, într-un cerc de prieteni, o fată, care e un calculator deghizat.

El își dă seama de asta și e atras de vibrația pe care numai el o înțelege, el cu meseria lui de programator, dar fata-calculator nu se lasă.

Își continuă mersul precis prin viață și Sandu, care e cam haotic, rămîne destul de în urmă.

Fata se gîndește, de pildă, că Sandu are treizeci și cinci de ani și totuși nu posedă automobil, ceea ce dovedește că Sandu e cam papălapte.

Și nu numai că nu posedă automobil, dar el n-a făcut pînă acum studii universitare: să fie și el un inginer sau un doctor, un avocat sau un contabil-sef. E drept, însă, că nici ea n-a făcut facultatea: dar ea e cu totul altceva.

— Dar sînt un băiat bun, își pledează Sandu cauza.

Calculatorul îl privește însă cu ochii reci, metalici, ca o relație între zero și unu. Și-i răspunde:

— Frumos nu ești, e drept însă că nu ești nici urît. Facultate n-ai, e drept însă că ai o meserie interesantă și de viitor. Automobil n-ai, dar ai totuși garsonieră proprietate personală

și douăzeci de mii de lei la CEC pe librete de cîte cinci mii de lei, cu dobînda în cîștiguri (eventuale) de autoturisme. Nu ești nici tînăr, totuși nu ești bătrîn. Ce să fac cu tine? Nici nu te-ai respinge, dar nici nu te pot accepta. Ce să fac cu tine? Și ea-și puse de față cu el o întrebare lungă-lungă, formată dintr-un șir nesfîrșit de semne:

— ???????????????...

A doua zi, la serviciu, Sandu privea trist spre calculatorul la care lucra. Ar fi făcut un program, ca să-l întreb pe el, pe calculatorul acesta din fața lui, ce-l de făcut. Dar nici nu știa să facă un astfel de program, și, desigur, nici n-avea voie să se joace cu calculatorul în interes personal.

Seara se întîlni cu fata iar.

— Nu sînt clinică, sînt sinceră, mărturisii ea. Mă-nțînesc cu tine fiindcă sînt singură. Abia am ratat o iubire fundamentală. Tu nu ești făcut pentru o iubire fundamentală. Aș vrea să mă mai întîlnesc cu tine de trei-patru ori, apoi întîlnirile noastre vor înceta. Să ne-nțînim în continuare ar fi o pierdere de vreme. Și pentru mine și pentru tine.

Erau sus, la berăria „București”.

După scurt-metrajul inspirat de nuvela lui Marin Preda „Întîlnirea din pămînturi”, inserat în filmul-scheci **De patruzeci de ani**, Dumitru Dinulescu este în producție cu **Sursa**, după un scenariu de Ion Băleșu



nou deschisă, la marele hotel „București”, din București, berăria aceea toată îmbrăcată în roz care te face să te simți ca-n filme cu oameni bîni.

Pe Sandu îl mira că fata nu remarcă în ce local bun o scosese și cu un serviciu realmente ireproșabil, deși o bere băută aici ar fi vreo patru băute-n altă parte.

Dar Sandu se înșela. Fata avea acut simțul valorii și înregistra faptul acesta cu discreție, în ea însăși. Adică faptul însuși că avea simțul valorii și înregistra totodată și că localul era foarte bun.

Îleșiră afară. Deși era început de februarie, aerul era foarte bun. Se simțea primăvara apropiată, ca atunci cînd mergi mult pe mare, ești marinar și simți apropierea țărîmului.

Totodată fetei îi plăcea că Sandu era delicat și serios.

Postul ei iubit fusese un inginer cu automobil proprietate personală, cu un apartament de trei camere, în care avea tot felul de difuzoare, stație și un magnetofon „Kashtan” pe care l-a reperat în magazine că e peste 9000 de lei.

Se obișnuise deci cu alt nivel de viață. E drept însă că inginerul era urît, abia divorțase și avea patruzeci și cinci de ani. Dar astea erau singurele lui defecte.

Fata avea douăzeci și trei de ani. — De ce nu te-ai însurat pînă acum? Îl întrebă ea pe Sandu.

— N-am dat decît peste femei neserioase, mărturisii el.

Fetei îi plăcu răspunsul lui Sandu. Și i se păru logic. Știa că majoritatea fetelor sînt neserioase. Și se știa pe ea fată serioasă, ceea ce-i dădea un nesecat sentiment de superioritate, în care se simțea învelită în cercuri concentrice.

Ajunseră în stația lui 137. Ea stătea în Drumul Taberei. Stătura în fața magazinului de artizanat de vizavi de Ateneu. Atunci Sandu se repezi și o sărută. O sărută, scurt, rece, atent, convingător totuși. Fetei îi plăcu obrăznicia lui, dar rămaseră tăcuți în continuare. Autobuzul se apropia de stație, ea-i întinse mîna și el vru s-o sărute iar, măcar pe obraz, dar fata încordă mîna și el atunci îi sărută frenetic mîna. Autobuzul opri în stație. Ea se-ntoarse repede, îl sărută scurt, rapid și sări literalmente în autobuz, strecurîndu-se printre lume. Buimăcit, Sandu rămase o clipă pe loc, apoi se repezi și îl spre autobuz. Dar era prea tîrziu. Ușa se închisese și auto-

buzul porni. Sandu ar fi luat un taxi, ar fi urmărit autobuzul, dar desigur nu găsi nici un taxi și rămase moțuț. Deodată un taxi opri chiar lângă el, dar o femeie îmbrăcată-n blană, veni din spate, îl înghionți cu cotul și se sui repede în taxi. Li închise ușa-n nas.

Iar el nu apucase să stabilească cu fata o nouă întâlnire, iar fata n-avea telefon.

Sandu era distrus. Se gîndea, mai ales, că fata nu-i deloc atât de rea cît vrea să pară, ba din contră, e o fată absolut adorabilă, exact așa cum își dorise, cum visase, cu totul altceva decît fetele neserioase pe care le întâlnise pînă acum.

În autobuz fata își consuma în îm-bulzeală emoția care-o aducase. Se gîndea ce-i de făcut. După ce cobori din autobuz, se îmbrăie pur și simplu în aerul primăvăric al nopții de februarie. Acum emoția o cuprinsese și mai tare. Se-mbrăia-n vîntul de primă-vară și în emoția cauzată de Sandu și astfel dublu îmbăiată ajunse acasă. Părinții nu se culcaseră, tatăl vorbea la telefon, nu era adevărat ce-i spusese lui Sandu că n-are telefon, iar maică-sa trebăluia prin bucătărie.

— Uite, ai o scrisoare, îi spuse maică-sa și-i întinse un plic simplu, alb.

Scrisoarea era de la Gigi, fostul ei coleg de școală, dar era de fapt iubitul ei de dinainte de inginer, pentru că Gigi plecase-n armată și ea nu era să rămîna singură, nu?

„Scumpă Anca, îi scria Gigi,

...e ora 19, abia acum am timp să-ți scriu. Tu de ce nu-mi mai scrii? Am stat pînă acum în camera de armament și am băut o cafea cu doi băieți de la mine din pluton, am stat la taciale și am mîncat. A fost o după-amiază de duminică, plină de le-neveală, foarte plăcută. Bineînțeles, ar fi fost nemaiapomenit să fi mers împreună la film în seara asta și pe urmă să mergem undeva să bem ceva, și pe urmă să mergem la mine! Să nu fi fost în armată acum, cred că te-aș înnebuni!

Transmite-le, te rog, salutări din partea mea Corinei și lui Georgel.

Sper că stai acasă în seara asta și nu-ți faci de cap!

Scrie-mi, te rog, iepurașul meu scump și mic, te sîrut cu foc de cite ori vrei tu, că dacă ar fi să te sîrut de cite ori vreau eu, te-aș omorî!

Al tău. Gigi...”

Fata lăsă scrisoarea pe masă. Maică-sa intră-n sufragerie, o privi bănu-toare și o întrebă:

— Ce-l cu tine? Ce-ai căzut în bu-tolul cu melancolie? Cine-ți scrie?

— Gigi. N-ai văzut pe plic?

— Nu. Nu m-am uitat. Dar ce zice?

— Nimic deosebit, face armata și abia așteaptă să se libereze.

— Nu mîinci ceva?

— Nu, merci.

— Cum dorești, zise, rece, maică-sa și se-ntoarse-n bucătărie unde ajunsesse și taică-său, care se și așe-zase să-și primească tainul de seară.

Anca se duse-n camera ei, se dez-brăcă și începu, desigur, să se gîn-dească, să le cîntărească pe toate.

Hotărî atunci să-i scrie chiar a doua zi lui Gigi, care după socotelile ei nu mai avea decît vreo trei luni pînă la li-berare și pînă atunci, să fie cuminte.

I se păru mai logic și mai corect astfel.

Între timp, Sandu intrase la Athé-née Palace și bea o bere. Se gîndea ce are de făcut în continuare. Își dă-dea în mod logic seama că trebuie să caute o altă fată și că pe Anca o pier-duse definitiv.

Și a doua zi, la serviciu, sta tot așa în fața calculatorului și lucra de zor. Calculatorul răspundea cuminte la comenzi, era foarte supus, dar în si-ne-a lui rîdea ștregărește.

Știa toată povestea lui Sandu cu Anca și se amuza copios. Dar, dis-cret, discret de tot, fiindcă se amuza tacit, ca orice calculator.

Care, de fapt, numai el contează, restul e literatură, poezie și alte năz-drăvăni, așa că de-aia pot să zic eu, ca scriitor, că relația dintre om și mașină nu e ambivalentă, ci e doar — nu-i așa? — numai și numai într-o singură direcție valentă, adică de la calculator la om, asta contează. Nu-i așa, nu-i așa, dragi cititori?

Gîndiți-vă și voi și puneți calculato-rul din voi la lucru. Și să vedeți ce bine o să fie!

Dumitru DINULESCU

hai să vorbim

strig cît mă țin plămînii
mei de plută
poate auzul ti se va trezii
hai să vorbim nu vezi cît e de
mută
plăpînda stare de a fi.
strig și sparg clipa care coche-
tează
cu zîmbetul meu palid și-ngețat
tu mă privești așa cum se ve-
ghează
rănit de moarte, tînărul soldat.
strig ca-n pustiu și fără încetare
doar grindină se naște din cu-
vinte,
ne-atingem, dar din depărtare,
tu îmi surizi și nu-ți aduci
aminte.

sau pur și simplu

să spui un cuvînt
și să nu te latre cîinii,
să recîți un poem și să nu te la-
tre cîinii,
să scuturi memoria tandră a lu-
mii
și să nu te latre cîinii,
să pui degetul pe rană și să spui:
eu și lumea dimpotrivă și totuși
totuna
și să nu te vestejească
cu lumina ei galbenă luna



Laureat al Marelui premiu ex aequo pentru filmele de institut (Aur, cit un nasture pe piept, 1983). Mihai Diaconescu (pe numele lui de scenarist Anghel Mora, cu care a semnat Să mori rănit din dragoste de viață) lucrează la lung-metrajul de mon-taj Premii, lauri, amintiri

și să nu te latre cîinii,
cîinii ce latră luna.

sau pur și simplu să mori
cu inima-n palmă,
cu mîna întinsă
arătînd inima ta tuturor.

sau pur și simplu să mori.

în urmărirea luminii

lui Constantin Noica

să-mi pun pofta-n cui,
cu alte cuvinte să-mi răstignesc
visul
undeva în aer de cel mai ascuțit
punct,
de-o săgeată.

n-am nici o șansă în fața lucruri-lor,
n-am să ajung niciodată lumina.
cînd începi să ai gînduri
este ca și cum te-ai rostogoli pe
trepte
și cuprins de o tandră rușine
pornesc din nou de la capătul
clipei ce tocmai trecu.

Mihai DIACONESCU



cine-univers

Piedone, justițiarul...
(Bud Spencer)

„Video” și cine-leucemia

O știre minusculă, strecurată în presa de specialitate la 9 septembrie 1983, anunța închiderea ultimei săli de cinema din Insulele Bermude, teritoriu britanic din Oceanul Atlantic, cu începere din ianuarie 1984: „consecință tragică a succesului videocasetelor”. Majoritatea filmelor programate a ieși în premieră erau deja oferite publicului în cele 12 puncte de închiriere a videocasetelor. Scurt și cuprinzător. Pentru ochii neavizati, o știre anodină în raport cu marile probleme ale cinematografilor mondiale, confruntată cu criza de idei și, mai ales, cu enorme dificultăți financiare. O cinematografie care supraviețuiește cu greu de cînd civilizația audiovizuală s-a îmbogățit cu noile mijloace de comunicare — televiziunea prin cablu și saprofitul ei, videocaseta.

Nimeni n-a vărsat o lacrimă profesională la gândul că pentru cei 56 000 de locuitori ai Insulelor Bermude ultima sală de cinematograf a sucombat, tot așa cum nimeni sau aproape nimeni n-a frisonat de emoție la vestea că Tino Risi, celebrul cîntăreț din filmul *Marinella* (1935), a dispărut la 26 septembrie 1983. „Il vivere e un correre alla morte” a decis bătrînul Dante și, cu asta, basta.

Tot ce se poate, dar cineastului analist nu-i poate scăpa esența faptelor. Vasăzică, o colectivitate relativ închisă, temperamental predispusă contactului citadin, pentru care filmul era pînă deunăzi singura posibilitate de amuzament, întoarce spatele cinematografului sub presiunea noilor tehnici și se retrage la domiciliu. Într-un punct de pe glob, cinematograful a fost lichidat definitiv, irevocabil?

Cît despre Tino Risi, acest Julio Iglesias al deceniului 3, prin el nu moare un om, ci pare să sucombe o epocă, epoca filmului romantic, puțin naiv, melodramatic, o spumă de reverie și inocență lirică, dar care a fascinat, cîndva, zeci de milioane de spectatori. În Bermude și alurea, ceva fundamental s-a schimbat. Ce anume?

Noul începe abla acum

Toți analiștii sînt unanim de acord că situația filmului în raport cu televiziunea s-a stabilizat în jurul anilor '70, nu atît pe seama creșterii numărului de spectatori, cît datorită unei politici raționale de colaborare cu societățile TV, paralel cu dublarea prețului de intrare în sala de cinema. Redresarea cinematografului este pur economică.

Deceniul 8 schimbă brusc balanța de putere. Din considerente strict legate de calitate recepției, au apărut și s-au dezvoltat, surprinzător de rapid, televiziunea prin cablu (aparatele TV sînt legate la un post de recepție care amplifică semnalul) și televiziunea prin sateliți staționari. Cu precădere în Statele Unite, un fel de turn de emisie la mare înălțime acoperă vastul teritoriu continental sau suprafețe greu accesibile pentru abonații din mediu rural, depresiuni, zone montane etc. Pînă aici, nimic deosebit, simple perfecționări de recepție ale televiziunii tradiționale.

Noul începe abia acum. Treptat, televiziunea prin cablu se metamorfozează, se desprinde de cea herțiană și emite independent programe alcătuite majoritar din filme. Abonatul, racordat printr-un cablu coaxial la o centrală pe principiul aparatului de telefon, recepționează non stop la domiciliu filme mai vechi sau mai noi, zeci de mii de titluri produse în ultimele decenii de marile companii Fox, Paramount, MGM, Columbia, Universal, Walt Disney etc. Pofta vine mîncînd și inventivitatea unor minți iscoditoare nu se oprește aici. Din simple organisme pasive, aceste centrale, în realitate mari societăți de televiziune „cu plată”, oferă posibilitate abonatului de a-și alege filmul preferat. Contra unui cost, evident mult inferior unui bilet de cinema, abonatul își comandă un anumit titlu și, culmea culmilor, la o anumită oră convenabilă pentru întreaga familie. Din acest moment, căminul devine o mini-sală de cinema sau un teatru în exclusivitate ce amintește de vechile curți princiere.

Colac peste pupaza, japonezii preiau inițiativa și, peste noapte, invadează piața mondială cu milioane de magnetoscoape, videocaseta închiriată (cu prețul a două pachete de țigări) sau cumpărată, dînd posibilitatea individului de a-și proiecta la domiciliu filmul pe care și-l dorește. Independentă totală. Dar nu numai atît. O simplă apăsare de buton și posesorul unui magnetoscop poate să-și înregistreze gratuit orice film transmis pe micul ecran. 15 milioane de familii europene (numărul lor se va dubla în următorii ani) beneficiază în prezent de avantajul de a-și alege o videocasetă proprie, așa cum un colecționar și-ar întocmi un ierbar cu flori și plante oferite generos de natură. Din această clipă, a izbucnit scandalul. Rivallii de ieri, „cuplul infernal” cinema-televiziune tradițională își văd periclitată existența și lupta pentru supraviețuire capătă accente dramatice. Epoca video și noile sale medii (termen impropriu preluat din presă) obligă pe foștii adversari să facă corp comun și să găsească soluții salvatoare. Pentru a nu știu cîta oară, cinematograful este confruntat cu o criză de mari proporții și, spre deosebire de celelalte arte, spiritul de conservare îi stimulează imaginația, capacitatea creatoare. Spectatorul de film trebuie recucerit, readus în sala de cinema. În fond, care spectator?

Între cinematograful și magnetoscop

Toate statisticile de pînă acum împărțeau spectatorii pe grupe de vîrstă, accentul principal căzînd pe tineretul de 15—24 ani. În virtutea acestor statistici, casele de producție occiden-

Videocasetele și televiziunea prin cablu vor desființa oare cinematograful?

tate încercau să convertească tineretul la cinema, promovind filmele de acțiune dominate de agresivitate și decibeli, el, tineretul și numai el, trebuia stimulat cu filme de anticipație. În care fantezia cea mai debordantă învinge forța gravitațională, proiectînd eroii în lumea neconvențională a cosmosului. Dar dacă și fără asemenea atracții tineretul de astăzi rămîne cu ochii pironiți pe micul ecran, manevrînd magnetoscoape, e de presupus că s-au produs mutații importante în mentalitatea lui și psihologii n-au avut altă cale de ieșire decît să studieze comportamentul „noului spectator”.

Massa populației cinematografice s-a omogenizat și alte criterii intră în calcul în raport cu modul de viață.

ajung la concluzie cercetătorii de la „Centrul de comunicație avansată” tutelat de agenția de știri Havas. Dacă e să-i credem, televiziunea prin cablu și videocaseta tind, cel puțin în momentul de față, să estompeze diferențele de vîrstă și iată, surprinzător la prima vedere, mentalitatea tinerilor și a adulților, psihologicește vorbind, pare să fie aceeași. 50% din populație, grupa „recentraților”, o formează indivizii care „regăsesc valorile micii burghezii de la sfîrșitul secolului XIX”. Ei visează la o societate egalitară, au convingeri progresiste, redescoperă „dulceața” vieții de familie, detestă conflictele și agresivitatea străzilor, sînt mari consumatori de televiziune. Merg rar la cinematograful (maximum odată pe lună) și tocmai de aceea, dată fiind ponderea lor importantă, producătorii și distribuitorii își îndreaptă atenția către acest potențial rezervor de cinema, care îndrăgește filmele de război, istorice, science-fiction, westernuri.

O a doua grupă, „decalții”, 20% din populație, apărută după 1978, o formează tinerii instruiți, „înțelepți”, inclinați spre integrarea socială și respectarea valorilor fundamentale. Ei detestă televiziunea și vin la cinema cel puțin de două-trei ori pe săptămîină. Sînt pasionați după filmele

O capodoperă pe care orice cinefil ar dori s-o aibă acasă:
Goana după aur de Chaplin





Cei mai frumoși ani cu Robert Redford și Barbra Streisand, pe care mulți și l-ar visa „în bibliotecă”.

spectaculoase, de acțiune, science-fiction și, lucru important, manifestă un viu interes pentru filmele politice, filmele „culturale”, de autor, umplind pînă la refuz cinematocile.

„Utilitariștii”, reprezentînd 14,5% din populație, în regres vădit de la un deceniu la altul, sînt atașați valorilor tradiționale și ordinei publice. În marea lor majoritate, sînt persoane în vîrstă, locuind în mici orașe, mari consumatoare de televiziune. Datorită unui „conservatorism agresiv”, ei detestă cinematograful, care presupune „ieșirea din casă”, deplasarea, stricarea tabletului.

În sfîrșit „aventurierii”, 14,5% din populație, sînt cadre medii și superioare, dornice de performanțe profesionale și sociale, majoritar tinere. Merg la cinema de 1—3 ori pe lună, îndrăgesc filmul și cea de a șaptea artă și au preferință pentru filmele de senzații „tari”, politice, psihologice și pentru cinematograful de autor.

Alertă în cetatea filmului

Nu-mi permit să iau în discuție titlatura și compoziția acestor categorii de spectatori, care corespund unor anumite realități sociale și unui anumit stil de viață, și nici să fac praf din cîteva trăsături de condei studiul lui Bernard Châtelet, conducătorul programului de anchetă, studiu riguros, dealtfel, realizat pe parcursul citorva ani de cercetări intense pe eșantioane cît mai reprezentative. Cred, însă, că mutațiile petrecute în mentalitatea individului comun la acest sfîrșit de secol sînt mult mai profunde, iar supralicitarea spectatorului pe criterii strict comerciale, cînd profitul și numai profitul e considerat criteriu de eficiență a actului de cultură, de informație sau divertisment, mă obligă la cuvințioase rezerve, dacă nu la un dezacord total. Prin aceasta nu pledez, firește, în favoarea unor emisiuni plicticoase ori a unor filme plate, anoste, stupide, ce se mai întîlnesc în ograda noastră. (Căci se mai întîmplă ca unii realizatori să conțese excesiv

pe mecenatul, fără rezerve, al socialismului, iar producătorii ignore că inocență legătura vitală dintre eficiența culturală și cea economică).

Situația cinematografului italiene, unanim considerată catastrofală, nu poate fi explicată nici prin atitudinea „recenterților” și nici datorită conservatorismului „utilitariștilor”. Aici este

Un flagel cu grave implicații: lupta împotriva pirateriei videocasetelor capătă proporțiile combaterii drogurilor

vorba de o cinematografie literalmente invadată de filmele TV și de cluburi video, o cinematografie ce și-a pierdut practic identitatea, sub presiunea televiziunii particulare (zeci de posturi), fără un statut precis, care acționează în forță după legea bunului plac. Cum, altfel, poate fi interpretat cazul canalului de televiziune aparținînd lui Silvio Berlusconi, care prezintă în ianuarie 1984 filmul *Serafino* de Pietro Germi, interpret principal Adriano Celentano, proiecția a fost întreruptă de 8 ori pentru a permite difuzarea a cel puțin 60 de mesaje publicitare? Este adevărat că un tribunal din Roma a făcut dreptate, obligîndu-l pe proprietarul în cauză să plătească importante daune moștenitorilor lui Pietro Germi, dar problema pusă în discuție rămîne aceeași. Federico Fellini, Francesco Rosi

și frații Taviani au intentat procese pentru abuzuri similare, invocînd „deținerarea opere realizatorului” și afectarea „unității artistice a filmului”, dar sînt slabe speranțe că excesul publicitar TV va fi stopat din rațiuni culturale. Singura speranță, dacă dăm crezare studiului amintit, este că lumea capitalului mai dispune încă de „aventurieri” și „decalaji”, în marea lor majoritate tineri instruiți, care manifestă interes și apetență pentru filmul de calitate, pentru filmul de autor și zestrea neperisabilă a cinematocilor serioase, indiferent de tentaculele sufocante ale televiziunii prin cablu și independent de „Intrusiunea” milioanelor de video-casetofoane în căminele cetățenilor mai înstăriți.

Televiziunea prin cablu, după ce și-a impus supremația în America, trece acum apele Atlanticului și se instalează, cu inerențele dificultății ale începutului, în Europa. Dificultăți nu atît tehnice și financiare, legate de ineficiența unei pieți fărîmîțate, cît datorate, de ce să nu recunoaștem, spiritul prudent și conservator al europeanului, care n-a pierdut încă gustul tradițiilor civile, al ceremonialului public. Și iată, „Financial Times” anunță cu litere de o șchioapă ceea ce era de prevăzut: Franța va introduce, începînd cu 1985, teledistribuția prin cablu, perfecționată din punct de vedere tehnic (cablul coaxial va fi înlocuit cu fibra de sticlă), statul fiind acționarul principal al rețelei. Într-o conferință de presă, primarul Parisului a făcut cunoscut că numărul abonaților va fi de 600 000 în 1985, 1 milion și jumătate în 1987, ritmul de dezvoltare stabilizîndu-se la un milion în fiecare an.

Proprietarii francezi de săli sînt în alertă, „Canal Plus”, prima societate de teledistribuție are în program sa transmisă filme, 24 ore din 24, ceea ce va afecta, firește, frecvența în sălile de cinema. Este adevărat că teledistribuția va acoperi, pe termen lung, numai 40—50% din căminele franceze, dar teama cea mare o reprezintă recepția directă prin satelit, a doua piață de concurență pentru cinematografie, piața care are toate șansele să o ia înaintea cablului. Deocamdată prețul antenei este încă prohibitiv, 4500 franci pentru o antenă individuală, dar calculele demonstrează că această investiție va scade la 300 franci per abonat în cazul antenelor colective montate pe acoperișul clădirilor. Se estimează că instalarea cablului pe întreg teritoriul Franței va fi terminată în 1995—2000, organismele specializate lăsînd să se înțeleagă că proprietarii de săli mai au suficient timp să-și tragă sufletul. Dar aceștia nu se lasă păcăliți; fac conferințe, protestează în presă, adresează petiții autorităților și istoria culminează cu un ziar regional, care, comentînd evenimentul pe prima pagină, trage o înjurătură greu traducibilă.

Patrimoniul Lumiere în pericol?

Nu-ți rămîne decît să te amuzi și să-i dai dreptate lui Marin Preda, care gîndește că „un intelectual se poate distra înjurînd, ca să pună în oarecare armonie gîndirea, sătulă de abstracții, cu sentimentele, care nu sînt tot timpul la înălțimea gîndirii”. Fie. Citind însă articolul cu pricina, mi-au dau

seama că sentimentele franțuzilor față de filmul național sînt demne de toată lauda, iar atunci cînd importul de tehnică nouă pune în pericol patrimoniul fraților Lumière, ei reacționează violent întru apărarea artei cinematografice.

Franța nu este singura în această situație. În Elveția, societatea Rediffusion, în colaborare cu marile ziare din Zürich, va dezvolta un canal de televiziune prin satelit, grosul programului fiind alcătuit din filme. O altă firmă importantă, Thorn EMI, se pregătește împreună cu Warner Columbia Fox să introducă televiziune prin cablu, alimentată de sateliți, în R.F.G. și Olanda. Proiectele de acest tip se multiplică vertiginos și în alte țări vest-europene, determinînd organismele guvernamentale să ia măsuri pentru protejarea spectacolului cinematografic într-o „Europă a filmului sinistru”. La o recentă întrînire a Pieții Comune, s-a declarat răspicat: „numărul intrărilor în sălile de cinema este astăzi la un sfert din ceea ce era înainte de apariția noulor medii și este un miracol că oamenii acceptă încă să mai plătească prețul unui bilet de cinema, cînd filmul le este oferit pe alte căi, ca și cum ar fi de domeniul public”. Se inițiază legi și măsuri protecționiste etc., etc.

Videocasetele, cea de a doua fațetă a problemei pusă în discuție, sînt un motiv în plus de îngrijorare. În Statele Unite, vînzările de magnetoscoape și videocasete bat toate recordurile. Nu mai departe, filmul *Aventurierii de pe arca pierdută* a fost înregistrat pe 850 000 casete, realizîndu-se o cifră de afaceri de 34 milioane de dolari, iar ultimul film cu Jane Fonda s-a transpus în 480 000 de exemplare, realizînd o rețetă de 24 milioane de dolari. Și acestea sînt numai două din cele 5 500 de titluri video puse la dispoziția consumatorului american. Cine mai apără filmul și opera cinematografică? Dilematică întrebare, de vreme ce însuși concernul Kodak, pîrintele legitim al peliculei, cel mai important furnizor de materiale fotosensibile, ia o decizie surprinzătoare, aparent împotriva propriilor interese, și începînd din aprilie 1984 se lansează în producția de benzi magnetice destinate videocasetofoanelor pe standarde VHS și Betamax. „Chiar așa?” se mira, descumpănit, un student operator IATC-ist. „Chiar așa!” îi răspund, cu gîndul că de la Vespasian încoace banul nu are miros.

4 + 1 concluzii

Să tragem linie și să estimăm consecințele:

Unu: cinematografia este vital afectată de televiziunea prin cablu, cu sau fără sateliți de transmisie.

Doi: cinematografia a încheiat o pace durabilă cu televiziunea tradițională, de regulă etatizată, care îi finanțează o parte din producția de filme. Mai mult chiar, îi asigură, indirect, o publicitate foarte eficientă. Sondajele au arătat că 13,1% din spectatori descoperă filmele în sală, 81,5% la televiziune și 5% prin intermediul videocasetelor.

Trei: videocaseta reduce frecvența intrărilor în cinematografe, dar și audiența față de programele televiziunii clasice. Între adversarii de ieri „Il n'y a plus de Pyrénées”.

Patru: videocaseta și televiziunea prin cablu stimulează activitatea financiară și tehnică a studiourilor cinematografice, obligate să producă mult și repede pentru cei doi mari consumatori de film, replică modernă la butoiul Danaidelor.

Cinci: Ei, da, mai există și o realitate nr. 5, care a scăpat previziunilor și dă mare bătaie de cap tuturor factorilor implicați în acest carusel. Numele ei: pirateria.

Cum adică? Simplu. Organizații clandestine și indivizi certați cu legea multiplică filmele pe videocasete, le comercializează pe căi ilicite la prețuri reduse. Pentru a vă da seama de dimensiunile acestui flagel internațional, dau cuvîntul domnului Jack Valenti, președintele lui Motion Pictures Association of America, care se va referi, desigur, exclusiv la cinematografie: „Pirateria este una dintre problemele cele mai neliniștitoare, căreia trebuie să-i facem față. Este un cancer al industriei filmului. În Europa există 25 milioane de magnetoscoape, iar în Statele Unite — 9 milioane. Estimăm că din cauza pirateriei pierdem 1 miliard de dolari pe an”.

Nu exagerez cituși de puțin, lupta împotriva pirateriei video a căpătat proporțiile și semnificația combaterii drogurilor. Importante reuniuni internaționale consemnează în documente

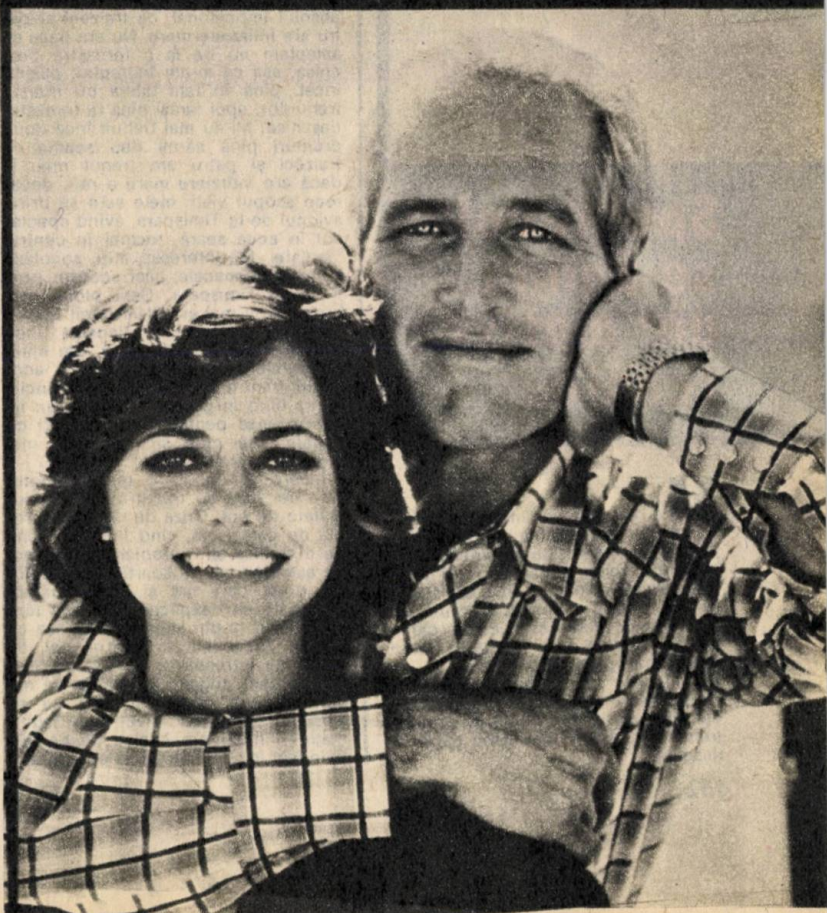
oficiale măsuri contra acestui „flagel cu grave implicații pe plan cultural, economic, social și politic”. În Anglia, bunăoară, guvernul a înființat un organism numit „Federation against Copyright Theft”, condus de un specialist de la Scotland Yard, care cooperează cu „Film Security Office” din SUA, format din foști agenți ai FBI-ului. Alte țări le urmează exemplul.

Iată unde s-a ajuns. Epoca video va desființa cinematograful ca în Insulele Bermude? Evident, nu. Toți comentatorii sînt de părere, ținînd cont de evoluția mentalității și a gustului public, de evoluția raporturilor sociale, că marele public va continua să rămînă, o vreme, prizonierul noulor tehnici de divertisment, dar în orele de repaos, „de detentă” va participa în continuare la viața reală a orașului, a cartierului, a străzii, frecventînd sala de cinema. Nu este exclus ca acest raport să fie inversat în favoarea spectacolului public și să se stabilească un nou echilibru între solipsism, receptarea pasivă la domiciliu și comunicarea activă din sînul societății, grație marelui ecran, reflex al unei înclinații naturale a omului de a trăi în colectivitate.

Asta nu înseamnă, doamne ferește, că nu-mi doresc un videocasetofon, așa, de un pamplezir.

Constantin PIVNICERU

Sally Field, Paul Newman (aici în succesul anilor 1982, filmul *Fără răutate*) clasati la capitolul „actori preferati”, printre primele rafturi ale videotecii.



Avionul, trenul și... actorii de film

Un zbor ratat și un zbor imaginar, povestite de doi „răsfățați”
ai sălilor de spectacol și ai sălilor de proiecție,
— primul consacrat și ca scriitor:

*Mircea Diaconu, al doilea debutant în această postură:
Dorel Vișan. Numitorul comun: umorul*



Spectacolul se amână... din motive tehnice

Mă urc eu în mașină, trag și geanta cu mere după mine. „Te așteptăm la trenul de dimineață”, am mai auzit vocea directorului de film și mi-a trecut prin cap, în mod stupid, că ar fi trebuit să-mi spună drum bun sau ceva de genul ăsta. Făcea cam o oră și jumătate de la Reșița la Caransebeș, dar șoferul îmi spune că are cauciucurile destul de tocite și nu poate merge tare deși îi simt simpatia, dar sînt liniștit, avem timp să prindem trenul de două și patruzeci către Timișoara.

Soare, dealuri în zeamă de început de primăvară. După o sută de kilometri, mîncînc primul măr și-mi promit că după ce termin filmul să trag o fugă pînă acasă, la țară să culeg toporași. La Caransebeș, în gară, plouă mărunt, parcă e alt meridian și alt anotimp, dar nu contează: mi-am luat bilet de Timișoara și mă plimb pe peron, așteptînd să vină trenul, ca să pot minca următorul măr. Mă simt chiar bine, cînd e ploaie îmi aduc aminte că nu sînt inginer și-mi face o plăcere deosebită să trag cu urechea la ce vorbesc oamenii, spre a descoperi sensuri și biografii. Și cum treceam eu așa pe peron, aud pe o fereastră deschisă o voce care spunea absolut impersonal, că treizeci și patru are întîrziere mare. Nu era ceea ce așteptam eu de la o fereastră deschisă, așa că m-am îndreptat, pășind încet, pînă în fața tablei cu mersul trenurilor, apoi iarăși pînă la fereastra deschisă. Mi-au mai trebuit încă două drumuri pînă să-mi dau seama că treizeci și patru era trenul meu și dacă are întîrziere mare e rău, deoarece scopul vieții mele este să prind avionul de la Timișoara, avînd spectacol în acea seară, tocmai în centrul capitalei. Mă interesez, aflu, socotesc și-mi sar capacele, căci soseam prea tîrziu la Timișoara. Deși ploua mărunt, nu-mi mai ascultam decît bubuitul din inimă. Întreb disperat unde este șoseaua de Timișoara, era chiar în spatele gării, ceea ce este o anomalie pentru un oraș de provincie, gările fiind în general puse ca un fel de pedepse pentru bieții călători cu bagaje, așa cum sînt de cele mai multe ori provincialii.

Încerc să opresc o mașină dintre cele trei care au trecut timp de o jumătate de oră. Criza de timp se apropia de catastrofă, cînd îmi cad ochii pe o clădire din apropiere. Era exact ce așteptam de la soartă, adică miliția, drept care bat și intru. Arătăm destul de rău, explicăm probabil fără șir fragmente din situația mea, așa că într-un tîrziu cineva dintre cei de acolo mă întreabă ce doresc de fapt. Da, doream, rugam, ca cineva să mă ajute să pot opri o mașină ca să ajung la Timișoara. „Aveți vreo legitimație?” Întîi n-am înțeles de ce trebuie legitimația mea ca să opresc o

mașină. Apoi am înțeles, mai ales cînd s-a descoperit și că n-am nici o legitimație și că buletinul meu este de Cîmpulung Muscel, drept care am fost brusc vinovat că am vrut să înduc în eroare organele în scopuri absolut personale, dar deodată văd un ziar pe un birou: „Dacă vă recit numerele de telefon ale Teatrului Bulandra care sînt scrise acolo, mă credeți?” Le-am recitat, am fost crezut și a ieșit cineva cu mine afară. Primul turism s-a oprit, era o familie care a vibrat imediat la rugămînta milițianului, au luat copiii în brațe, soacra a strîns o mulțime de lucruri de pe canapea, ca să am și eu loc și am plecat în viteză, căci proprietarul părea a fi un spectator pasionat și săritor la artiști. Mă liniștisem, aveam din nou încredere în steaua mea care le rezolvă întotdeauna pe toate, nici n-am disperat la bariera de douăzeci de minute la care am stat numai noi, că mergînd foarte tare, am ajuns la Timișoara, în timp. „Unde vă duc, că eu nu cunosc orașul?” a zis omul. Am coborît undeva cam în centru, că nici eu nu-l cunoșteam, l-am mulțumit, dar omul mi-a cerut să-i mai mulțumesc încă puțin pentru că a mers mai tare ca de obicei și uzura cauciucurilor nu e de colea. Am luat un taxi, avînd deci un noroc extraordinar și de data aceasta și i-am spus cu ton de film polițist: „La agenția Tarom”. Taxiul porni grăbit, întoarse, stătu la trei stopuri de giratoriu și opri scrișînd din frîne după colț, ocolind de fapt clădirea. Întru ca o furtună în agenție, cer biletul oprit telefonic. După ce-mi verifică îndelung buletinul, bănăteanul acela îmi spune că autobuzul a plecat deja. „Nu-l nimic, ajung eu cu ceva la aeroport”, zic și ies ca o furtună, deși ea, furtuna, în general vine, nu iese. Taxiul nu plecase încă, așa că fac semne desperate și mă urc. Cînd să închid portiera, mă strigă cel de la agenție: „Nu mai plecați, că avionul nici n-a venit de la București, e zăpadă mare acolo, am primit telex...”

Ies din taxi și pornesc grăbit într-o direcție pe care încă n-o cunosc. Traversez un părculeț pustiu, ploaia mărunta izbutește în sfîrșit să-mi intre prin haină și-nceț încet îmi dau seama că sînt, într-adevăr, la Timi-

soara și nu mai am nici o posibilitate să ajung la spectacolul meu în care sînt un băiat obraznic care într-o treia scenă se dă pe brazdă și sărută mina directoarei. Aș fi dat orice să fiu acolo și să-l joc, dar orașul acesta străin mă ține închis între străzile lui și nimic pe lume nu mă mai poate ajuta. Pentru un actor nu e nimic mai îngrozitor. În toate coșmarurile mele întinzi, nu ajung la spectacol și mă scol transpirat și tremurînd. Ploua, mă durea capul, mă claxonau mașinile, îmi venea să plîng, mă gindeam la tata care mă salva întotdeauna cînd eram copil. Eram departe în viață și nu mă mai putea ajuta nimeni. Tîrziu mi-am dat seama că mă oprișem în mijlocul trotuarului lîngă intrarea unei poște. Intru, cer fișe și încep să dau telefon la București. Răspunde tovarășa Vuța de la poartă. „Alo, aici e Diaconu!” „Nu, tovarășul Diaconu nu e aici, e la filmare”. „Nu, eu sînt Diaconu și sînt la filmare”. „Nu știu unde are filmare, dar sunați mai tîrziu că are spectacol”... Se terminaseră fișele, așa că mai schimb o mină. „Alo, tovarășa Vuța, eu sînt la Timișoara...” „Și cine sunteți dumneavoastră?” „Sînt Diaconu...” „Și pe cine căutați?” „Pe dracu!” A tăcut, în sfîrșit, și m-a ascultat cu atenție. I-am explicat totul. „Și eu ce să fac?” „Să-l cauți pe director...” „Stai, că tovarășu' director e sus la birou, mă duc să-l chem”. Biroul directorului e la etajul doi și fișele mele nu țineau mai mult de zece trepte, așa că mai lau un pumn. Aștept un timp și dintr-o dată îmi aduc aminte că directorul are telefon la birou. Sun repede acolo, îmi răspunde, în sfîrșit, cineva, și-mi zice că a coborît pentru nu știu ce treabă. Dau iar la Vuța, și-mi răspunde directorul. Cred că de teamă să nu-l pierd iar, i-am explicat ce e cu mine, absolut telefonic. Cel puțin așa am vrut de aceea

n-am înțeles de ce dinșul mi-a spus să mă calmez. Am închis și cu cele două fișe care-mi mai rămăseseră am bătut o sană acolo în poștă și am ieșit în ploaie. Multă vreme m-am tot întrebat ce căuta sana în poștă, dar n-am găsit nici o explicație.

Singurul lucru pe care-l cunoșteam în acest oraș era parcul prin care tocmai trecusem, așa că m-am dus acolo ca să mă gîndesc ce e de făcut mai departe. Am stat pe o bancă udă, miroasea a frunze, dar încă îmi zvîcneau timplele, așa că am mîncat ultimul măr pe care-l mai aveam. Am întrebat pe cineva cum se poate ajunge la Reșița și mi-a spus ceva de o gară. Am întrebat de gară și spre seară ajunsesem acolo. Am luat bilet, eram fericit că-mi mai rămăseseră zece lei și m-am tot gîndit ce să fac cu ei pînă ce m-am urcat în personalul de Reșița. Era plin de navetiști, n-am găsit loc, așa că m-am rezemat de un geam pe culoar, lîngă unul cu radioul deschis. Au mai venit cîțiva cu o sticlă, cu clopuri, mi-era frică să vorbesc, ca să nu-mi observe lipsa de accent și să mă întrebă ce caut pe acolo. Am bătut din sticlă, dar nici nu știu ce era, atît era de tare și cînd s-a făcut unu noaptea am ajuns la hotelul din Reșița.

Jos era cineva din echipa de filmare care mi-a spus că directorul filmului nu doarme, joacă table la 302 Urc, bat la ușă, era cu spatele, mă gîndeam ce surpriză va fi pentru el, dar mă vede cu coada ochiului. „Ai venit?” spune liniștit. „Stiu tot ce s-a-nîmplat. Eu te-am trimis, mi-am făcut datoria. Tu n-ai ajuns, așa că plătești spectacolul. Ți-am făcut deja actele... de unde dom'le poartă, că erai pe negru”...

Mircea DIACONU



Secvențe din visul unui zbor de vară

Colosul cu șase motoare plutea lin ca o libelulă deasupra norilor la 12 000 de metri altitudine. Din salonul „de lux” unde moțaiam pe un fotoliu plușat, azeuam frînturi de risete în compartimentul I, unde un grup de studenți de culoare jucau „biza”. Apoi liniște deplină. Ce greu suportăm liniștea... Deschid ochii, în stînga mea, trei fotolii mai în față, o doamnă în vîrstă îmbrăcată excentric (probabil o milionară americană) rînjea spre mine ca și „capra lui Melinte” și-mi făcea semne cu degetul dinspre mine spre ea, parcă voia să spună „noi doi ne cunoaștem de undeva”. Avea căști la urechi și așteptam din clipă-n clipă să anunțe: „Cine a cerut Prundul Birgăului, în cabina 7...” Mă salt puțin în fotoliu și văd că urmarea pe „micuțul ecran” din fața ei filmul românesc *Secrețul lui Bachus*...

M-am retras iar în gîndurile mele, ca o broască țestoasă în carapacea ei, lăsînd-o pe „americană” să se amuze ca o surdo-mută... la Cannes. Eram singur cu filmul meu „Călușarul”. Deși fusesem o delegație foarte numeroasă, ceilalți membri — cu toate insistențele celor de la „Româniafilm” (fiind desigur o treabă de prestigiu internațional) — ceilalți membri, zic, au preferat o excursie cu grupa sindicală în Retezat, așa că mergeam singur spre Cannes cu gîndurile mele (mereu gîndurile), cu toate fotoliile din jurul meu goale (deși plătite de festival) și simteam că ceva plutește în aer...

Într-adevăr, însoțitoarea de bord în stare de imponderabilitate (curios, eu știam că imponderabilitatea apare numai în navele cosmice, dar n-are importanță, însoțitoarea era foarte frumoasă) plutea, zic, spre mine cu un

Tandrețe amară într-o compoziție parodică

(Mircea Diaconu și Tania Filip în Pruncul, petrolul și ardelenii)





Un bărbat al pământului (Femeia din Ursă Mare
cu Dorel Vișan și Ioana Crăciunescu)

pahar de coniac extrafin și o sticlă cu ceva de culoarea hipermanganatului de potasiu:

— Qu' est-ce que c'est?

— C'est Cico, marcă înregistrată. Apoi, zîmbind, mă fixează cu ochii ei albaștri fascinanți... Îmi simteam bratele ca de plumb și parcă un ceas cu cuc îmi repeta obsedant în ureche: „ci-co, ci-co, ci-co” — apoi o voce gravă de bas relua: „marcă înregistrată”... și termina reverberat și gîlțit cu un patefon neîntors, pe măsură ce frumoasa stewardesă își apropia fața de a mea parcă voia să mă sărute. Cînd a ajuns destul de aproape, s-a oprit și mi-a șoptit:

— V-am văzut la televizor...

Gura i-a rămas întredeschisă într-un zîmbet năring și dinții parcă i se alungeau ca la o minză neîncercată. Am vrut să blîugui ceva de mulțumire, dar n-am apucat, căci cu aceeași chicoteală ca și „americanca”, a intrat din nou în imponderabilitate...

Curios. Mă așteptam să aterizăm pe aeroportul internațional Orly. Dar, ori că se așteptau la o delegație foarte numeroasă, și nu am fi avut destul loc sau din alte motive, am tras la un aeroport foarte bizar. Pista de aterizare era atât de îngustă, că aripile navei aeriene ieșeau de pe ea și treceau pe deasupra unor arbuști. Abia mai tîrziu mi-am dat seama că arbuștii erau de fapt sute și mii de ziaristi și fotoreporteri veniți să îndeplinească delegația noastră. Dar cum eram singur și aveam și „Jada cu filmul” și sacoașă cu conserve, n-am mai avut timp să mă ocup de alte lucruri.

— Je vous remercie de tout coeur! Je suis pressé. Où se trouve le bureau de change?

Interesant că nu s-au formalizat și s-au retras de parcă n-ar fi fost. Poate așteptau alte și alte delegații.

— Je voudrais changer ce billet! și strecur prin ferăstruică o sută de lei.

Fata din spatele ghișulei (parcă semăna cu însoțitoarea de bord, parcă semăna cu „americanca”), lăsa să cadă ușor suta în sertar și se aplecă spre mine ca o mioapă. Întredeschide buzele apetisante și voluptuoase și prinde dinții alungiți ca de cabalină, îmi șoptește:

— Să știți că v-am recunoscut la „mască fără mască”. Apoi cu mîna dreaptă împinge ușor spre mine un teanc de bancnote — valută forte de toate felurile:

— Je n'ai que de gros billets...

Eram paralizat, începeam ziua bine. Trăiam un coșmar. Magazine, baruri tentante, locuri ademenitoare și o reclamă extraordinară... „Româniafilm prezintă”... panouri imense formau un culoar ca spre Colosseum și inițialele mele peste tot: „D. V. — la munte și la mare...”

Năuc, ajung la sala de proiecții cînd filmul aproape se termina. Sala arhiplină. Îmi fac loc și prind un loc în picioare, destul de bun.

Pe ecran, **Călușarul**... Mă recunosc în samuralul care se desprinde de pe pinză ca un veritabil „judoca”, reținut doar de firele albe de cheewing-gum care făceau să pîrlească pinza imaculată a ecranului. Fantoma urlă și își forța balerile să se apropie de mine, multiplicîndu-se și primind fețe noi — fețe de artiști mari, artiști cunoscuți, celebrități ale filmului mondial — membrii juriului — care îmi întind mult rîvnita statueta, premiul Oscar.

...Doamne, dar cînd o ating — Midas nenorocit — se preschimbă în fier beton, un morman de fier beton și tenculală... pe ecran apare cuvîntul Sfirșit, în trei limbi de circulație internațională...

— Mi scusi si La disturbo! Permette che mi presenti!

Eram pierdut. Președintele juriului se apropie de mine...

— Bentornato!

Era Marco Ferreri în persoană. Ilustrul regizor de film stătea în fața mea ca acum doi ani la festivalul de la Belgrad:

— Benvenuto!

— Molto lieto di veder La — și în sinea mea, mă minunam cît s-a schimbat. Barba îi albise de tot, iar pantalonii care curgeau de pe el, atunci, și-l ridicase acum pînă aproape de subsuori. În schimb, recunosc pipa — aceeași pipă în colțul gurii.

— Come vanno gli affari?

Pipa îi întrebarea îmi dau curaj:

— Abbastanza bene!

Deodată, s-a făcut negru. Și-a apropiat fața de a mea, că îi simteam respirația, apoi a zîmbit și dinții au început să i se lungească ca la un lipitan (Doamne, dinții aceștia!). Îi vedeam cum se apropie și se îndepărtează, și greu am înțeles ce spune — parcă mă uitam într-un binoclu ținut invers:

— Adesso riesco a capire meglio. Lei e un traditore.

Mi-am pierdut respirația. Singurul lucru ce mi-a venit în gînd erau vorbele lui Dante, „voi ce intrați lăsați orice speranță”... „Apoi parcă din străfunduri, de pe vremea cinematografului mut, vorbele maestrului ca o sentință:

— V-am văzut la televizor... pescuați cu Tudor Vornicu...

Încrolesc la repezeală o scuză:

— Maestre, dar am făcut și film, poate că nu acesta este cel mai reprezentativ pentru mine, de fapt, a fost și... tăiat...

— Non importa!

Simteam că pierd teren, ca un boxer în corzi. Membrii juriului, din spirit de coaliție, au început să converseze între ei. Publicul părăsea sala cu ostentație. Disperat, arunc totul în luptă:

— Nene Marco, da' trebuie să trăiesc și eu, am familie...

— Basta, mascalzone!

Eram marț. Marele cineast, observînd probabil că a împins lucrurile prea departe, s-a mai îmbunat:

— Salutami i tuoi! Saluti e auguri da parte mia, al losif Demiani Non è affatto così... Apoi mi-a pus mîna protector pe umăr și m-a zgîlțit puternic:

— Hai scoolă, tovarășe, că am ajuns la Chitila — acuș intrăm în Gara de Nord!

Mă trezesc, buimac, și în fața mea nu era Marco Ferreri, ci însoțitorul de vagon, cel cu dinții ca de cal...

Dau să mă spăl, scap bucățile de săpun tăiat în patru, în chiuvetă și cade sub vagon — vreau să mă bărbieresc — nu era apă caldă. Mă îmbrac la repezeală și ies pe peron. Însoțitorul de vagon, cu dinții lui cabalini, zîmbea în urma mea cu înțelegere.

Trebuia să mă aștepte o mașină a cinematografiei, nu era... „Nu se scoolă ei așa dimineată”... „sau poate nu mai au benzină”...

O pornesc pe jos spre sediu: doi tineri mă depășesc, se uită la mine:

— Mă! ăsta cu geanta neagră nu-i responsabilul de la 117?

— Da' de unde, ești nărod, ăsta-i artist, joacă și la televizor...

— Cum îl cheamă?

— Liviu... și nu mai știu cum...

Dorel VIȘAN

remember

Dacă vreodată voi îndrăzni să uit...

Sa nu-mi dați voie să-l uit! Trageți-mă de mineca zilei de lucru, smulgeți-mi țigara dintre degete, palmuiți-mă fără milă în fața teatrului „Bulandra”, viriți-mi ace însoșite în ceafă, zdrobiți-mi degetele în deschizătura spre ziua a ușii, confiscați-mi hirtia și ereionul, stingeți-mi luminile de scenă la apogeul celui mai orgollos monolog, alungați-mă dintre voi, orbi-

sul bărbătesc și imperial al chinutului Amza; iubirea misterioasă, umblind pe lume învăluită în aburi de cafea turcească a Elizei Petrărescu. Să nu-mi dați voie să uit că atita carne din carnea sufletului meu de om e ruptă din carnea sufletului lor fără seamăn.

Trageți-mă de cotul hainei mele petice de actor, încă prea tânăr și ne-

„E posibil, e posibil oare să nu pot muri?”
„Da, e posibil, întunecatul meu iubit,
să mă auzi cîntînd chiar cînd voi fi murit...”

Emil BOTTA („Întunecatul april”)

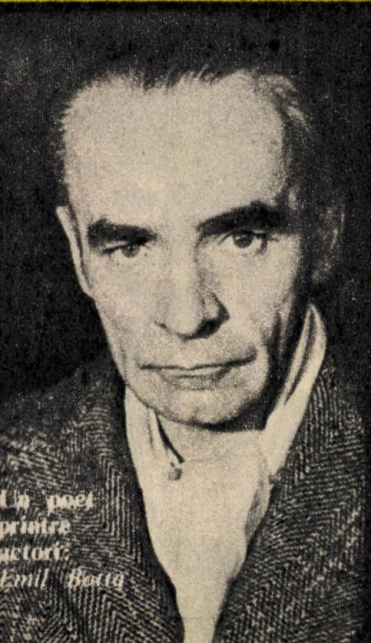
ți-mi tristețea, durerea și iubirea, dacă vreodată voi îndrăzni să uit!

Plingeți-mă fals și de circumstanță, dacă în timpul numărării al vieții mele de actor voi avea nerușinarea de a uita: ultima plimbare, noaptea, pe sub pasaj, cu Toma Caragiu; schimbul de țigări proaste (ca pe front) dintre mine și Cornel Coman; încălecatul zănatic alături de Mimi Petruț; răsfoitul fierbinte al ultimei cărți de poezie a magului Emil Botta; repetițiile din cofetăria blajină a lui Fory Etterle; ri-

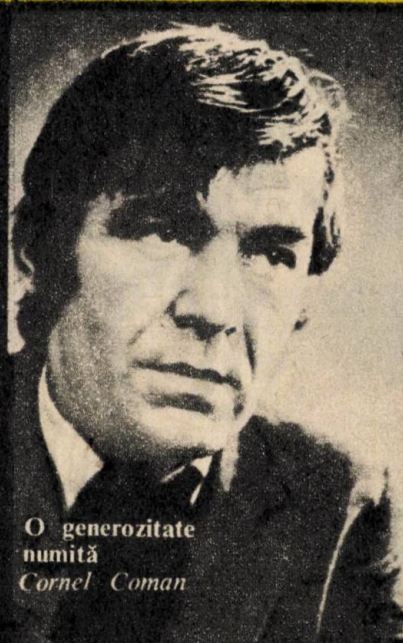
priceput, și zvirliți-mi în față: n-ai știut, n-ai văzut, n-ai înțeles la timp cine îți punea atunci mina pe umăr și îți spunea, rîzînd, o, rîzînd colosal: — Du-te înainte, băiete, că merită, pe cuvînt că merită!

N-am nevoie de pioșenia respingătoare a bocitoarelor de profesie, ci doar de mîndria că sufletul meu este de pe acum bogat și că nu-i va uita niciodată.

Adrian PINTEA



Un poet
printre
actori:
Emil Botta



O generozitate
numită
Cornel Coman



„Domnul”:
Fory
Etterle



O viață
pentru
o profesie:
Eliza Petrărescu



Zimbînd
cu o sprînceană:
Toma Caragiu

Emanoil PETRUȚ:
Jocuri grave

**Privind
dincolo de oglinzi**

Am jurat să mă joc,
Cu apă, tăciune și foc,
Cu pământ, cu văzduh,
Cu ispită de duh,
Cu veșnicia pământului și-a ceru-
lui
Care mi-au oprit drumul drumu-
lui,
Cu stelele ce-s de foc,
Cu soarele ce nu-mi dă umbră
deloc,
Cu cei ce-au înălțat temple
Să iasă viitoru-n drum să le con-
temple.
Cu toate pînă astăzi am vrut să
mă joc
Nu mi-au stat inima și gîndul la
un loc.
Așa am fost eu: din tot ce-a fost
să fie
Am făcut o glumă și o jucărie!...

Exclamație

Semenilor surzi

Atît de mult aş vrea
Să fiu ceea ce sînt,
Să nu fac umbră pe pămînt,
Să-mi fie inima bună și rea,
Să nu mă-ntrebe nimenea
De cum se scurge vremea mea.
Să fiu al tuturor și-al nimănui
Să vreau să dau și să n-am cui...!

Vicleim

Cu lada, steaua, capra și brezala
Prin mahalale au pornit irozii,
Spoiți cu chinoroz și suc de bo-
zii...
Pe urma lor s-asmute hărmălaia.

Din care ies și ciungii și schilozii
Să vadă pruncul, jocul și bătaia...
În vîlmășag schelălăie potaia

Și-n fustele bunicii urlă plozii.

Veghează gospodinele istețe
Că măscăricii umblă la cotețe:
— Băgați de seamă! Vine viclei-
mul!

Jupînul stă la pîndă cu ciomagul
Că-i șterpelește rața Gaspar-Ma-
gul,
Iar curcile le fură serafimul.

Doi ori doi

Lui Grigore Moisil

Că doi cu doi fac patru
Nimeni nu mai știe
Pentru că ai fost un „monstru sa-
cru”
Din matematică făcînd o poezie.

Tu ai înălțat spre cer copacii,
Au înflorit din viță și aracii,
Din toate făcut-ai melodii,
S-o cînti și altora și mie.

Îți dau tot alfabetul înapoi
Și să rămînă între noi:
Te pîng înmulțind pe doi cu doi.

Ești ceața și ești infinitul la un
loc
Iar eu pustiul alb, fără de foc!

„Am jurat să mă joc/ Cu apă, tăciune și foc”
(Emanoil Petruț în Brigada lui Ionuț și Patima)



Amza PELLEA:
Rădăcinile

Trudesc neștiute
În întuneric și umezeală
Rădăcinile!

1966

Pentru Oana

Te-ai întrupat din stele
Din pulbere, din vînt,
Din gîndurile mele,
Din apă, din pămînt.
Și din iubirea noastră,
Clocotitoare, vie,
Ai înflorit albastră,
Gingașă bucurie.
Aluneci ca o rază
De soare jucăuș
Ești apă într-o oază,
Ești pumnul meu căuș
Din care însetat
Sorb viață-adevărată
Și bucurie multă și lacrimă cu-
rată
Și muntele și-oceanul și cerul în-
stelat!
Prin tine-întind o mină spre-nalt,
spre infinit.
Iar tu te legi prin mine de cei ca-
re-au murit
Prin tine devin veșnic

Și capăt sens și țel
Prin tine sînt puternic
Sînt piatră, sînt oțel.
Și datorită ție, fetița mea cea
mică,
De-acuma lui tăticu, de moarte
nu-i e frică!

1962

Nu cred în flori

Nu cred în flori.
Nu iubesc culoarea,
Și parfumul lor!
Mă revoltă aerul nevinovat.
Și diafan
Pe care-l flutură
Ca pe un steag,
Nu le iubesc!
Știu
Că pentru strălucirea lor

Secolul minunilor

Cosmonauții au pus de curînd
Piciorul pe lună.
O știu și mîntea mi-o spune:
„Este abia cea dintîi treaptă”.
Știința ne va uimi pe toți
Cu acrobațiile ei.
Trăiesc în acest secol al minuni-
lor
Și totuși sînt trist.
Alături de mine
A murit o bătrînă.
Cosmonauții au pus de curînd
Piciorul pe Lună!
Bătrînei de-alături
Nu i-a călcat
Nimeni pragul
În ultima săptămînă!

1969

„Și bucurie multă și lacrimă curată”
(Amza Pellea în Mihai Viteazul și Puterea și adevărul)



Aforisme...



15 anti-rețete pentru scenariști și regizori

• Dacă eroul (eroina) filmului intră în casă pe întineric și apasă comutatorul, poate să nu spună, revelator: — Am aprins luminal (fie și din „off”)...

• Când personajul X este un bărbat vinos, evoluind într-un decor estival, pe soare intens, ar fi de preferat să nu-l înveșmîntezi în trenchi, numai ca să-și poată ridica gulerul impermeabilului (A la Bogart)...

• Tristă e moartea junelui-prim din film, dar și mai tristă este moartea filmului.

• Ea blondă, el șaten, ea telefonistă pe santier, el excavatorist (sau șofer de tonaj mare), ea nefericită fiindcă n-a intrat la facultate, el complexat fiindcă nu mai urmează studiile decît la seral, gata filmul?

• Inevitabil, viața obligă, doi tineri se iubesc tacit și, la un moment dat, vor să se apropie fundamental, așa cum am făcut-o cu toții în viață, dar de ce în clipa supremă, suavă, irepetabilă, să dirijezi aparatul de filmat spre plafon, ca să arăți că, iarăși, s-a spart țeava la etajul superior?

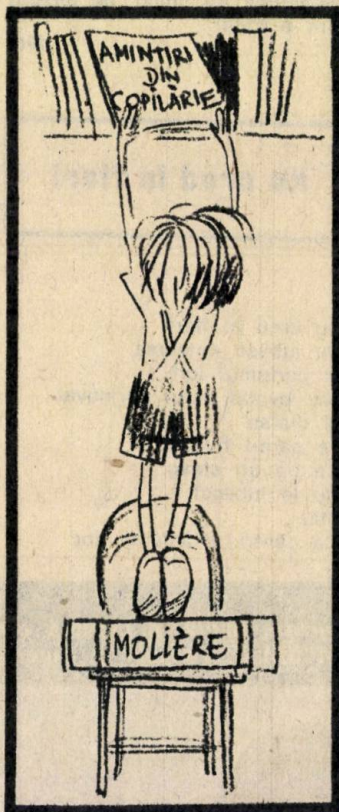
• Atunci cînd bărbatul, abia revenit de la muncă, își încrunță sprincenele.

adică se arată nemulțumit că, vai! ciorbița pusă pe masă de nevastă-sa nu-i tocmai la temperatura necesară a gustului său, ar fi bine să nu replice, tocmai pentru a nu dezagrega efectul dramatic:

— Iar al pierdut autobuzul, Marie?!

• Atunci cînd dezamăgirea îl încearcă pe protagonist, nu-l expedia cu trenul sau cu avionul la mare, ca să azyrie, de unul singur, pietricele în valuri.

• Umbrelele „dau” bine în film, totuși nu-i absolut necesar ca protagoni-



niștii să fie într-adins scoși în ploaie, cu accesoriile de rigoare, numai pentru a obține două, trei lacrimi de... apă chioară.

• O lacrimă e o lacrimă, două... poate prea mult.

• Mișcarea de aparat suplinește și subliniază multe, însă prea se aseamănă cu săritura de la trambulină, cînd înătorul este descalificat dacă face valuri.

• Dialogul „funcțional”, care duce în cîrcă acțiunea, seamănă cu celebra

cocoșă a lui Quasimodo (minus farmecul Nôtre-Dame-ului).

• Realismul n-are nimic de-a face cu muștele, căci simpla trecere prin cadru a unei insecte nu adîncește... problematica.

• Dacă latră un dulău, amenințîndu-l pe eroul principal, vreau să văd nu numai dantura omului, ci și a cînelui.

• Drumul spre rai e pavat cu cele mai bune intenții, motiv pentru care călătorul s-ar cuveni să folosească, oricum, o mașină de teren... accidentat.

• Nu toți care vorbesc magistral despre felul în care își vor realiza pelicula, ajung s-o și facă astfel (contrariul este și mai puțin probabil).

Mihai STOIAN

Un aparat electro-casnic

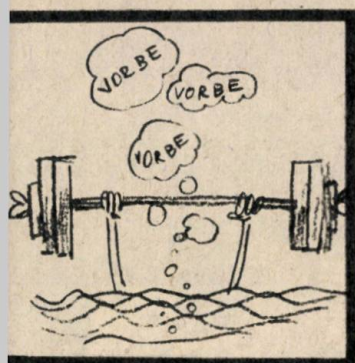
• Atunci cînd s-a inventat tehnica tiparului, literatura exista de milenii și nimeni nu a presupus că s-a descoperit o mașină de scris cărți. Telefonul sau telegraful — ca descoperire tehnică — nu au fost puse în legătură cu veștile bune sau rele care se transmit prin intermediul lor. Cu televiziunea lucrurile stau mult mai complicate și înțelegerea lor este legată, în primul rînd, de faptul că micul ecran a devenit „un mod de existență”.

• Unii acuză televizorul că te ține în fotoliu. Nu înțeleg! Oare o carte o citești cumva, mergînd? Un film, o piesă de teatru, te urmărești făcînd altceva? La concert nu stai în fotoliu? Ba nici măcar pe stadion la campionatele de atletism nu urmărești probele, alergînd. Și-atunci?

• Pare straniu, dar televizorul (împreună cu frigiderul, mașina de spălat, mașina de cusut, aspiratorul și mașina de gătit) este socotit un aparat electrocasnic. Nu știi dacă peste tot, dar în magazine așa se vinde.

• Apariția televiziunii în culori l-a făcut pe telespectator să înțeleagă că nu toate culorile sînt roz.

• Cea mai mare descoperire a televiziunii o socotesc posibilitatea de a



urmări privirea unui om atunci când ascultă o întrebare ce i se adresează pe neașteptate.

• Unii pun semn de egalitate între „nu îmi place” și „nu e bine”. Dar am avut fericirea, odată, să întâlnesc un cronicar tv care a declarat: „Nu îmi place, dar e bine!” (Curios este că despre aceeași emisiune, un alt cronicar a scris: „nu e bine, dar vai, ce-mi place!”)

• Uitărea fiind bunul cel mai de preț pe care l-a primit mintea noastră de la natură, am constatat că — din fericire — emisiunile proaste se uită repede. Curios — tot din fericire — că la emisiunile bune uitarea nu intervine pentru a ni le scoate din minte.

Alexandru STARK



Cum de-a apărut interesul ăsta pentru plîns? La urma urmei, lacrimile nu au vindecat nimic, nu au rezolvat mai niciodată nimic (cît a plîns

omenirea în anii războiului și ce-a fost dacă a plîns? Nu lacrimile au adus pacea!). Cea care m-a aruncat în vîltoarea lacrimilor studiate, a lacrimilor analizate, motivate și descompuse în elementele lor de bază a fost împlinirea, fericit instrument al profesiei mele. Din greșeala unui liftier și din proprie neatenție, am nimerit odată, tam-nesam, la un simpozion care s-a dovedit punct de pornire esențial pentru lacrimile omenirii. Coborît, deci, nu la etajul care trebuia, am confundat sala unde peste vreo oră ar fi fost nevoie de prezența mea (acolo avea loc un colocviu internațional de televiziune) și m-am trezit într-un alt amfiteatru asemănător cu al nostru. Dealtfel, în acel turn Babel de înțîniri, încăperile erau parcă gemene în dimensiuni, forme și culori. Intrînd și nemaiputînd, de jenă, să ies imediat, m-am așezat pe un scaun în ultimul rînd și am început să trag cu urechea (la propriu, pentru că fiecare loc avea și o cască pentru traduceri simultane). De la bun început, mi-au atras atenția două cuvinte declinate în lung și în lat: „lacrimi” și „plîns”. Și dacă tot eram în sală și dacă tot mai aveam ceva timp, ce mi-am zis, într-o expresie mai greu traducibilă pentru cască: „Mai știți de unde sare iepurele?” (Și uite că a sărit!). Cel care vorbea jos, la poalele amfiteatrului, în fața unor panouri, era un cunoscut cercetător al lichidului ochilor noștri (că e foarte vestit, am aflat-o mai tîrziu, dar asta nu contează!). Autorul a început să prezinte un grafic. La unul din segmentele sale, la care ajunsese din suspens în suspens, graficul devenea chiar pasionant. Scafandru prin adîncul oceanului de lacrimi (cine naiba nu plînge pe planeta noastră?) analiza în detaliu materia primă obținută de la un mare număr de bărbați și femei care se oferiseră voluntari pentru experimente.

Și uite așa, ni s-a prezentat, succint și percutant, evoluția orară a plînsului nostru cel de toate zilele și nopțile. Ei bine, spre integrala mea stupefacție, ce credeți că aflu? (Nu vă voi reține atenția acum cu date despre rolul lacrimilor, cu faptul că a plînge ceva mai des este un semn de... sănătate, pentru că organismul nostru se eliberează de toxine sau că 27% din numărul spectatoarelor plîng la filme melodramă, iar bărbații plîng în proporție de... 36%, dar — atenție! — mult mai multe femei — 47% — decît bărbați — 29% — plîng cu lacrimi

calde.) Nu, nimic din toate acestea, revin la graficul acela.

Pentru eșantionul internațional destul de reprezentativ ce fusese studiat, perioada de vîrf în evoluția orară a plînsului se situează seara, în timpul vizionării în masă a programului de televiziune: este ora filmului, a emisiunilor sociale, secvența aceasta orară cuprinzînd și discuțiile de după emisiuni, discuții nu numai despre emisiuni, ci și despre viață. Nu s-a comunicat nimic la întrunire despre starea de sănătate a telespectatorilor, despre calitatea emisiunilor, așa cum nu s-a spus nimic despre cel care nu plîng în numitul interval. Asta o vor stabili probabil alți cercetători.

Nu știu de ce, dar concluzia grafi-



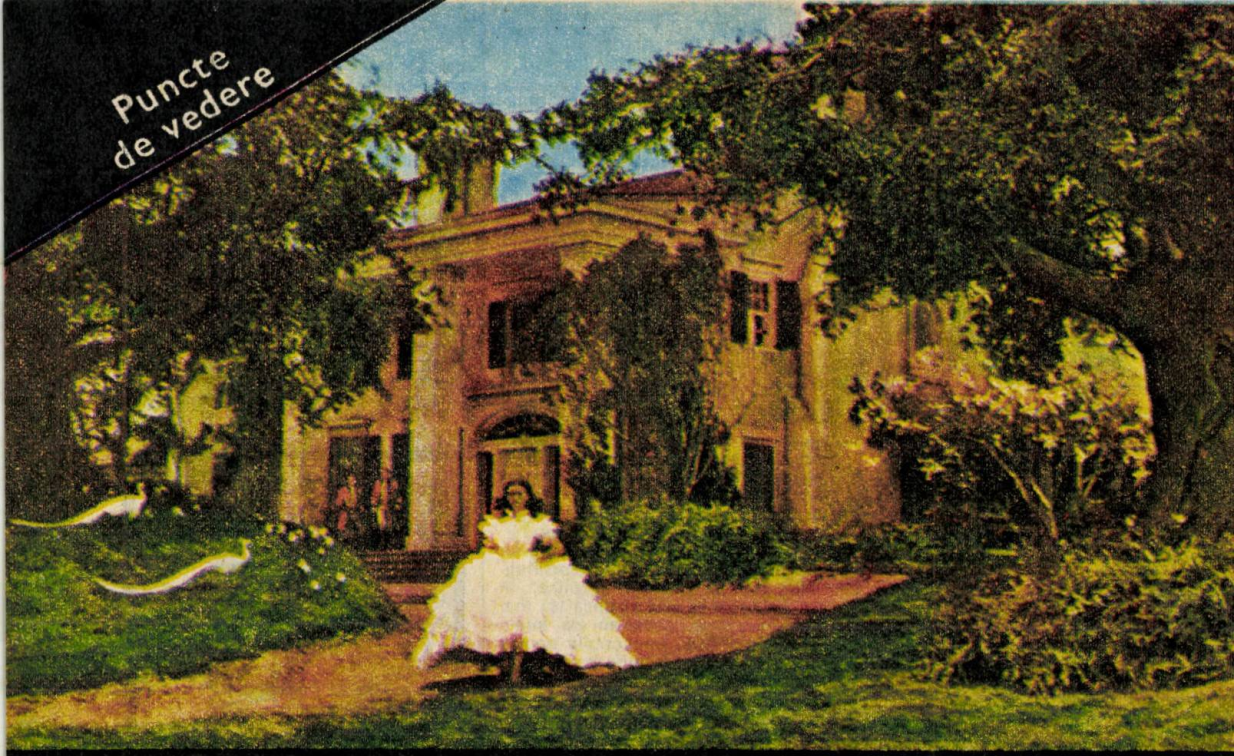
cului lacrimilor noastre m-a impresionat foarte puternic, făcîndu-mă să pun serios la inimă apelul din amfiteatru în care am intrat datorită unei greșeli produsă de o fericită întîmplare: „Lăsați oamenii să plîngă!”

AI. STARK

Pe scenă Iurie Darie
e inconfundabil;
la TV,
cînd desenează,
e imbatabil;
iar în filmul
(aflat în lucru)
al lui Gopo,
Punguța cu doi galbeni,
e — sîntem siguri —
inimitabil!

Desene de Iurie DARIE





După 40 de ani, mereu în discuție, o celebră ecranizare: „Pe aripile vîntului“

Articolul de față nu se pretinde unul din acele infailibile „barometre“ sociologice care studiază reacția unui „șantion“ în fața unui stimul identic. Fără veleități de ordin științific, e — mai curînd — un fragment memorialistic care-și propune să evoce un moment relativ recent al dialogului critică-public. Nici n-aș fi întreprins, poate, un asemenea demers, dacă momentul respectiv n-ar fi fost intrucitva deformat într-o carte abia apărută, nu neapărat din rea voință, ci dintr-o flagrantă aproximație și lipsa de informație. Dar înainte de a intra în subiect, îngăduiți-ne o...

Scurtă istorie

Ideea de a discuta la televiziune opinia foarte răspîdită după care *Pe aripile vîntului* e una din „capodoperele“ cinematografului universale, nu ne-a aparținut. Ea s-a limpezit într-o controversă cu Tudor Vornicu, dinamicul realizator al emisiunii intitulată pe atunci, în toamna anului 1979, „De la A la infinit“. Dorindu-și un „magnet“ pentru atragerea unui public cit

mai larg și intenționînd să transmită, în serial, ecranizarea romanului Margarethel Mitchell, realizatorul mă solicitase pentru o prefață. I-am răspuns, leal, scuizindu-mă că n-o pot face, pentru că detest această capodoperă a spiritului mediocru care este producția lui David O. Selznick. În ochii interlocutorului meu am surprins, atunci, o scînteie năstrușnică. La sfîrșit de săptămînă, aflam că Tudor Vornicu mă deconspirase publicului că detractor al unui film pe gustul a milioane de spectatori și — oricît de neverosimil ar părea — „campania“ a continuat în săptămînile următoare, cu comentarii de genul: „Încă îl mai așteptăm pe tov. Caranfil să ne explice de ce nu-i place *Pe aripile vîntului*“ sau „Lui T. Caranfil nu-l convine, pare-se, să ne lămurească de ce...“ etc., etc.

Mărturisesc că, la început, eram decis să nu răspund provocării colegului meu. Consideram că popularitatea unor filme ca *Pe aripile vîntului* sau *Vagabondul* sau *Femeia necunoscută* era un fenomen legitim și pe deplin explicabil, iar a i te împotrivi la televiziune ar fi fost nu numai o bătălie cu

morile de vînt, dar și o lipsă de tact. Firește, într-o carte cu un tiraj confidențial de cinci-șase mii de exemplare, mi-aș fi îngăduit și eu să-l definesc ca „un spectacol obligatoriu pentru cultura măruntă“, dar la televiziune — consideram eu — asemenea aserțiuni echivalau cu jignirea fațășii a unui important număr de telespectatori.

Am păstrat, așadar, rezerva, pînă ce un nou fapt m-a determinat să-mi reanalizez poziția. Dornic să lanseze, totuși, dezbateră pe care o premeditase, amfitrionul emisiunii „De la A la infinit“ l-a invitat în fața camerelor de transmisie pe filmologul Constantin Popescu și acesta a susținut, nici mai mult nici mai puțin, că ecranizarea cu pricina ar fi cîștigat o universală recunoaștere de capodoperă și că doar cîțiva snobi o mai contestă încă. În această situație, oricine ar fi îndrăznit să-și manifeste îndoiala cu privire la valoarea filmului era complexat. În calitate de reprezentant deconspirat al „snobilor“, devenea necesar să amintesc că, printre aceștia, se numărau mari profesioniști ca Chaplin, Vi-

dor, Ford, mai mult chiar, să-mi apăr cu argumente punctul de vedere.

„De ce?”-urile criticului

Dar cum se poate demonstra că un film, deși place, e oarecare cînd, se știe, azi ca și ieri, „gusturile nu se discută!” Mi-am dat seama imediat că una dintre acele elevate și savante prelegeri televizate n-ar fi folosit la nimic. Pentru a fi eficace trebuia să-mi vizualizez argumentele, exemplificînd, pe viu, de ce, în pofida strălucitelor distribuții și a montării cu uriașe investiții, filmul îmi lăsa impresia unei flagrante sărăcii la mijloacele de expresie, să-l dezvălui — prin comparație cu alte opere autentice — caracterul rudimentar al transfigurării artistice și stereotipurile, decantînd astfel, prin confruntări succesive, valoarea de non-valoare. De ce, de pildă, n-aș pune față în față folosirea multimei de răniți în secvența spitalului din Atlanta cu cea a grupului griffithian al mamei ocrotindu-și copiii, pe fundalul giganticei bătălii din *Nașterea unei națiuni*, turnată cu douăzeci de ani înainte? În primul caz, spectatorul este epatat de cantitatea figurației, de spectaculos, în cel de al doilea el contemplă împletirea tragică dintre destinul individual și cursul involburat al istoriei, anvergura montării convertindu-se în viziune filozofică și imagine poetică. De ce n-am compara

**In timp
ce controversa
asupra unui
meci de fotbal
durează cîteva zile,
disputa stîrnită
de un film
se poate prelungi
ani în șir.
Iată ce
ne demonstrează
alături
un cunoscut critic.
Obiectul disputei:
Pe aripile vîntului.
Așteptăm cu interes
și opiniile
dumneavoastră**

rudimentara rezolvare „corală” a scenei balului din Atlanta (în care îndoliată Scarlett sfidează societatea onorabilă acceptînd sârutul lui Rhett) cu superbul duel al balului lui Jezebel, în care figurația reacționează, ca personaj, la fel de nuanțat și fascinant ca Bette Davis sau Henry Fonda? De ce nu i-aș dezvălui telespectatorului istoria adulterului film, realizat nu de un regizor, ci de un producător amenințat de faliment care, jucîndu-și ultima carte, își dădea friu liber instinctului comercial, însălfînd un florilegiu al efectelor facile cu succes verificat? De ce n-aș demonta conternantul decalaj dintre secvențele unuia și aceluiași film, cele, cîteva, care l-au avut lîngă camera pe Cukor și restul colosului nevertebrat, în care viziunea comercială a lui Selznick se substituia minimele ambiții artistice?

Mi-am dat seama că ieșirea criticului în arenă nu putea fi evitată, că a continua să tac echivala cu a fiata, prin aparentă ignorare, gustul comun, a întregine prin judecăți blinde și echivoce, confuzia de valori. Adică, în ultimă instanță, a abdica de la responsabilitatea actului critic.

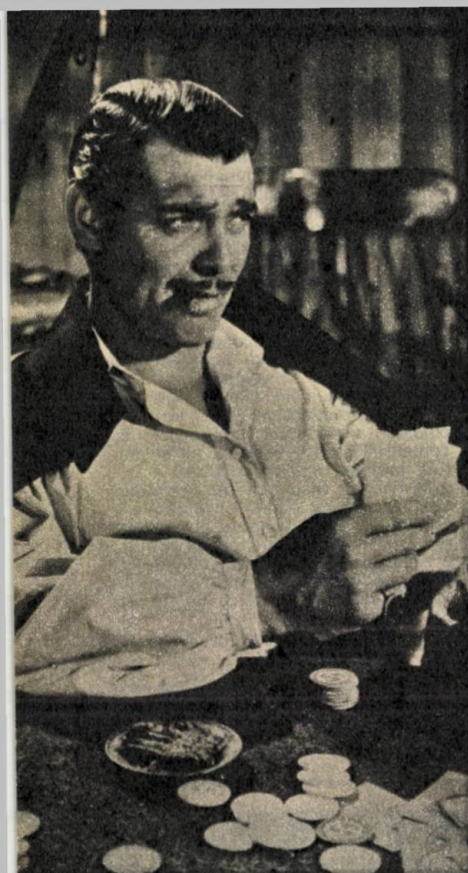
Și am răspuns invitației emisiunii „De la A la Infinit”...

Un singur critic de pe planetă!

Mi-e greu să apreciez, astăzi, valoarea pledoariei mele. Probabil că ar fi

Criticul e tentat să compare această scenă cu nu mai puțin celebrele baluri din *Ghepardul* sau din *Război și pace* (Clark Gable și Vivien Leigh în *Pe aripile vîntului*)





Pierde sau câștigă totul într-o secundă. Miza: riscul. (Clark Gable în rolul lui Rhett Butler din *Pe aripile vântului*)

E greu să-ți mai închipui azi personajele cărții într-o altă interpretare: Ashley — Leslie Howard



putut fi mai bună, mai convingătoare. Utilă, însă, va fi fost, și dovada a făcut-o răsunetul pe care l-a stîrnit. Săptămîni de-a rîndul încă se mai discută, ca după cel mai senzațional meci de fotbal, despre controversa în jurul valorii filmului *Pe aripile vîntului* și trebuie să adaug că și la cinci ani de atunci, încă îmi mai parvin ecouri.

Astfel, în februarie 1984, Constantin Dobroslav din București (aleea Cîmpul cu flori 10, bl. A 48, sc. F, ap 82) ținea să-și manifeste opțiunea în această veche controversă, printr-o întîrziată scrisoare de raliere pe care mi-o expedia: „Nu pot să înțeleg cum au reușit unii (și mai ales de ce?) să vadă acest film de 7—8 ori...”

Dar în aproximativ aceeași epocă în care primeam această din urmă corespondență, puteam citi într-o carte abia apărută („*Aurul filmului*”) că „...milioane de telespectatori români... după ce au ascultat comentariul critic la *Gone with the wind*”, l-au înfierat pe imprudentul redactor-detractor de la TV... demonstrîndu-i „incompetența, insensibilitatea, lipsa de înțelegere față de un film atît de agreabil și de agreat în masă” „...că, ne mai spune autorul aceleiași cărți, publicul larg s-ar fi simțit „jovit în însuși centrul vital al propriului său gust, al propriului său cerc de interese cinematografice...”

Ne-a frapat această asimilare total nediferențiată a milioanelor de spectatori de la noi cu ce chiar F. I. Potra autorul volumului considera drept „cultură mărunță”, „pseudo-artă”, „operă exemplară pentru cultura medie masificată”, asimilare care ne pare profund nedreaptă și gratuită față de publicul nostru incomparabil mai nuanțat. Pentru a nu mă referi la cinefilii cu gust matur, inițiați în a deosebi falsul de valoare, pseudo-cultura de perenitate, aș putea cita numeroase voci tinere care au manifestat în cazul dat, receptivitate și discernămint. „Din discuțiile mele cu colegi, prieteni, elevi, ca și mine, în ultima clasă de liceu — scria, la 8 ianuarie 1980, eleva Valentina Angelescu din București (Aleea Istru 5 bl. P 4), am înțeles că argumentația pe care a prezentat-o T.C. a convins în mare parte...”

Un „redactor-detractori”

Este, firește, un test izolat, mai elocvent, însă, decît apodicticele aserțiuni de tipul celor dinainte. De altfel, dacă am conveni să luăm cele cîteva zeci de scrisori adresate televiziunii, ca expresie — fie și parțială, dar semnificativă — a reacției publicului, ar trebui să observăm că într-un prim val de intervenții, preponderența a aparținut — e adevărat — „fanilor” filmului. Unii își exprimau indignarea pe cît de gâlăgioși, pe-atît de fără menajamente dar... păstrîndu-și, oarecum complexați, anonimatul! Ca — de exemplu — un bucureștean care semnează probabil cu un pseudonim Vasile Cîrnat și care ne asigură că, avînd 75 de ani, a vizionat mil de filme de la vîrsta de 3 ani (!) dar „așa ceva” nu credea să-i mai fie dat să audă. „Dacă milioanele de te-

lespectatori care au vizionat acest film — anticipează ei judecata autorului cărții citate — ar afla acest lucru, nu le-ar veni să-și creadă urechilor, că pe această planetă există un astfel de specimen critic!... Dezmeticindu-mă la nivel „planetar”, am apreciat cu atît mai mult ponderația „unui grup de telespectatoare” (din Rîmniceu Vilcea, judecînd după stampla poștei) care țineau să-și exprime „cel puțin nedumerirea asupra criticii făcute cu totul neconvîngătoare iar pe noi, cititorii romanului (s.n.) ne-a dezamăgit profund...” Acest leit-motiv, al apărării nu numai a filmului, ci și a modelului literar inspirator, răsună în numeroase scrisori, deși criticul se abținuse de la orice judecată de valoare care ar fi depășit universul limbajului cinematografic. Un telespectator din Cluj-Napoca (anonim, din păcate), atestă „că toată lumea care a văzut acest film, atît acum 40 de ani, cît și acum, a apreciat că este unul din cele mai bune filme care s-au făcut, iar dacă individului (criticului, adicătelea — n.n.) nu l-a plăcut, înseamnă că este tare subiectiv în aprecieri și a văzut tare puține filme la viața lui...”

„Comparaison n'est pas raison”!

Cam așa sună anonimele intervenții indignate. Printre ele există însă și partizani ai filmului care nu resping discuția. Unii contestă cu vigoare metoda de atac: comparația. „Procedeeul nu este nici elegant, nici de bună măsură” — apreciază Vasile Alfoarel din Deva, (str. Izvorului 7) — înțelegînd probabil prin „bună măsură”, buna credință. „E ca și cum, pentru a defini un om, te-ai apuca să-l decompui, prin sistem de comparație fragmentată, al începe să explici cum că nasul pe care îl are nu-l cîne țtie ce nas, pe lingă nasul nu știu cui care era așa și pe dîncolo...” Aceeasi rezervă cu privire la metodă o manifestă și Dinu Alexandrescu din Drobeta Turnu Severin (str. Unirii nr. 16): „Valoarea unui film nu se apreciază privindu-l cu lupa cîteva secvențe izolate și comparîndu-le cu secvențe similare din alte filme („Comparaison n'est pas raison”). Un inițiat în materie privește opera în ansamblul ei și nu emite judecăți de apreciere influențat de o scenă sau două neizbutite...” Sigur, metoda comparării poate fi bagatelizată, dacă se referă la amănunte exterioare ale fizionomiei, dar dacă afirmi că un personaj e mai bogat sufletește decît altul sau se devaluează mai bogat, e cu totul altceva. Și pe urmă, judecata de valoare e una relativă, fără comparație, axiologia nu funcționează. De remarcă, în sfîrșit, că unii dintre susținătorii filmului, ca Dinu Alexandrescu, încep să accepte ideea că în „capodoperă” există și fisuri, secvențe neizbutite, printr-o întimplare tocmai cele cu care și-a exemplificat „detractorul” obiecțiile. „Orșcit”, e un pas înainte!

Clujana Carmen Petrea (str. Beethoven 7) îndeamnă chiar la abandonul lucidității într-o lume „a calculului, în lărușul acestei vieți ce caracterizează secolul XX, printre filme și romane abstracte, lipsite de sevele unei vieți intime, avînd nevoie — susține ea cu însuflețire — și de imagini care să lumineze partea cea mai sensibilă din noi, cea sentimentală...” ș.a.m.d.

* Transcrierea incorectă a titlului *Gone with the Wind* nu ne aparține, mai prudent ar fi fost să fi fost transcris direct în românește.

Atacul „entuziașilor”

Și iată cum, după consumarea reacțiilor intempestive, intervențiile în favoarea ecranizării cu bucluc devin tot mai defensive. Un bucureștean care, din păcate, semnează doar „Entuziașul” se adresa, în 20 decembrie, televiziunii: „Am așteptat cu nerăbdare și cu teama de a nu le scăpa, obiectele lui T.C. la filmul „Pe aripile vântului”. ...Că multe somități au fost de părere că acest film e foarte banal, treaba lor! Sigur că filmul are și scăderi. (Oare „Entuziașul” le realizase și înaintea exemplificărilor televizate? Scena în care Scarlett încearcă să-l convingă pe Leslie Howard să fugă cu ea (scenă exemplificată de noi — nota noastră —) e melodramatică și foarte nereușită. Are dreptate T.C. și când spune că acest film nu se poate compara cu capodopera lui Griffith. Dar cine le-a pus alături? Superlativul care au însoțit apariția acestui film pot fi și de natură comercială, și sînt chiar, dar care reclamă poate aduce în săli altele milioane de spectatori? (Poate... Poate... Nu subestimați reclama — (n.n.) Gusturile nu se discută, mă rog, dar de-aici pînă la a declara acest film banal mi se pare prea mult...” Definitiv dezorientată, Alexandra Săndulescu din București (str. Fălnari 45) crede că ar mai putea sprijini filmul preferat solicitînd indulgențe: „Cu o ariergardă de capodopere văzute și revăzute, e ușor să pornești la luptă și să învingi telespectatorul?”

(Între noi fie vorba, întrebarea aceasta e nedreaptă și cu telespectatorul care, în unele cazuri, e avizat — și cu televiziunea care a transmis în decursul anilor emisiuni ca „Istoria cinematografiei universale”, „Istoria unei capodopere”, „Teledinamica”, „Vrstele peliculei”, „Dicționar cinematografic”, „Teledinamica de aur” și altele încă — n.n.). Filmul — continuă corespondenta — n-o fi el capodoperă universală, dar e clar că la vremea lui a însemnat filmul potrivit la locul potrivit! (Nici asta nu-l chiar atît de sigur, cînd vremea era a lui Jezebel de William Wyler, Fructele mîinii de Ford, și chiar a debutului lui Welles cu *Cetățeanul Kane* — n.n.). „Producătorul — zice T.C. — și-a propus numai să scoată bani și atît. De ce l-am cere noi mai mult?... (Numai și numai pentru că sîntem beneficiarii, pentru că dorim să fim respectați și să ne respectăm, atît! — n.n.). „Ei, producătorul, și-a atins scopul... Nu în paguba eticii, pentru că în film cel rău au plătit oalele sparte, iar cei foarte buni au obținut meritulul happy-end...”

Cînd ajungem la etică, e cazul să ne oprim totuși. Orice colportare a prostului gust este viciere, deci contrară nu numai esteticii. Cît despre ideologia filmului lui Selznick, această pledoarie disimulată îndărătul romanescului, pentru legitimitatea sclavajului, în sudul american, numai mobiluri etice nu are! Adversarii filmului nu vor întîrzi să-l atace din această direcție...



O rivalitate convertită în prietenie
(Olivia de Havilland și Vivien Leigh în *Pe aripile vîntului*)

„Detractorii” la lucru

Pentru că asemenea unui efect de recul, acestui prim val îl urmează un al doilea, în care prioritatea o capătă luările de atitudine împotriva filmului. Și aici, trebuie să remarcăm poziții — unele mai nuanțate, altele nedrept de violente. Minia profesorului Mihai Spătaru din Suceava (str. Zamca 25 A) este atît de mare încît sîntem nevoiți să-l mai filtrăm retorică invectivă. Referindu-se la serialul înșălat de T. Vornicu pentru emisiunea „De la A la infinit”, profesorul sucevean infierează: „E o melodramă total depășită, ca și *Rebecca*, pe care ne-o bagi pe gît acum... N-ar fi fost mai interesant să urmărim *Ghepardul* sau *Rocco și frații săi* sau *Război și pace?*... Aceștia sînt adevărații cinești, aceștia operele care ar trebui popularizate. Să nu pervertim gustul tinerilor. De aceea dau năvală la westernuri și melodrame, trecînd nepăsători pe lîngă capodopere” — scrie pedagogul sucevean. Cît despre Paula Popescu din Cîmpina (Aleea Pescăruș 6), dacă nu e indignată, e cel puțin nedumerită: „M-a bucurat cînd ați spus că nu v-a plăcut *Pe aripile vîntului*. Mai de mult, l-am suportat greu la cinematograf și, recent, cînd se transmitea în episoade, croșetam sau fugam la bucătărie ca să nu închid televizorul. Nu știu să explic de ce n-am acceptat acest film care, în realitate, nu este nici de dragoste, nici de război... Sîntem nevoiți să spunem,

cum spune toată lumea, că acest film e o capodoperă! Îl urmăresc de mult pe Tudor Vornicu și sînt convinsă că lui personal nu-i place acea muzică zgometoasă pe care o tot transmite. Dar numărul celor care o preferă fiind prea mare, trebuie s-o programeze mereu...”

Același complex al conformității în fața valului de opinie este exprimat și de scrisoarea Elisabetei Constantinescu din București (str. Măgurei, 5, bl. D, ap. 371): „Am auzit de vilva (sper benignă!) pe care a făcut-o afirmația că *Pe aripile vîntului* n-ar fi totuși o capodoperă. Are dreptate T.C., mai ales dacă ne gîndim la carte care, indiferent de valoarea pe care l-o atribuie critica, este, aș zice, deosebit de plastică. Cred că, în mod paradoxal, tocmai farmecul cărții l-a făcut pe unii înzestrați cu prea multă imaginație la lectură, să se entuziasmeze de filmul care le oferea o imagine a eroilor și situațiilor. Iar alții s-au lăsat duși de val, dintr-o solidaritate rău înțeleasă a publicului...”

Arta și comerțul față în față

Rău înțeleasă, dar, solidaritatea! În fața căreia e necesară prezența deschisă, curajoasă a conștiinței critice. Așa cum o demonstrează tinărul Constantin Deli din București (bd. Leon- tin Sălăjan 19, bl. V, 18, ap. 108), remarcînd divorțul modern din toate ar-

T. CARANFIL
(Continuare în pag. 181)



Dansul,
secretul
longevității?
Fred Astaire
&
Ginger Rogers

cine-univers

Sandvișuri cu... filme

Cînd și unde a avut loc premiera filmului *Pe aripile vântului*? „Cum se numea în viața civilă Tarzan?” „Dar Zorro?” „Care sînt actorii care au dat viață pe ecran eroului Agathe Christie, Hercule Poirot?” „În ce film de lung metraj a debutat Judy Garland?” „Știi cine era Joseph Tura?”...

...Și multe, multe asemenea întrebări. Unele mai „serioase”, altele (în bună parte) frivole; unele mai ușoare, celelalte (majoritatea) mai grele; altele, în fine, de-a dreptul imposibile. O televiziune cum este cea de peste ocean, bîntuită de mania așa-numitelor „quiz games”, acele emisiuni-concurs de tipul *Cine știe cîștigă*, care asaltează, dacă nu chiar sufocă, zi de zi, pe telespectatorii americani (din motive deloc dezinteresate: finanțate în scopuri publicitare, inclusiv premiile care răsplătesc pe cîștigători, de către diferite firme industriale și comerciale, aceste emisiuni reprezintă una din sursele importante de venituri ale rețelilor TV din S.U.A.), nu putea,

S-ar putea
ca reclama să fie
„sufletul
comerțului”,
dar e sigur
că publicitatea
nu e sufletul
cinematografului

desigur, să nu-și îndrepte atenția, în veșnica sa căutare de subiecte ori teme inedite, și spre cea de-a șaptea artă, cu mina de informații de tot soiul pe care o presupune și cu ma-

rea ei putere de fascinație asupra publicului.

* Răspunsurile corecte la întrebările de mai sus ar suna cam așa: *Pe aripile vântului* și-a avut premiera la 15 decembrie 1939, la cinematograful „Grand Theatre” din Atlanta, statul Georgia; guvernatorul statului a proclamat ziua respectivă zi de sărbătoare. Tarzan, eroul junglei, se numea, în viața de toate zilele, John Clayton, lord Greystoke, iar Zorro, justițiarul mascat, Don Diego de Vega. Simpaticul detectiv creat de regina „policier”-urilor a fost interpretat pe rînd de Austin Trevor în *Moartea lordului Edgars* (1934); Tony Randall în *Alfabetul crimelor* (1966) și Albert Finney în *Crima din Orient Express* (1975). Judy Garland a debutat în *Parada fotbalului* (1936). Joseph Tura este numele eroului principal, interpretat de Jack Benny, din excelenta comedie antinazistă *A fi sau a nu fi*, în regia lui Ernst Lubitsch (1942), un reușit remake fiind realizat foarte recent de Mel Brooks.

Amăgitoarea lume de celuloid

Nimic de mirare că în puzderia amăgitoare a unor asemenea emisiuni (ele se numără nu cu zecile, ci cu sutele), câteodată pasionante, câteodată plictisitoare — pentru telespectatorii care le urmăresc, comod, în halat și papuci —, chinuitoare, însă, de cele mai multe ori (afară de cazurile când sînt „aranjate”, când jocurile sînt făcute dinainte) — pentru participanții care transpiră abundent, în bătaia reflectoarelor — se regăsesc nu puține consacrate amăgitoarea lumi de celuloid. Cu precizarea că adevărații cîștigători nu sînt cei care indică răspunsurile exacte, ci firma finanțatoare, al cărei nume revine ca o obsesie, dimpreună cu numele produsului cărui i se face reclamă, în tot timpul desfășurării emisiunii. **Game (Jocul de-a cinematograful), Movieland Quiz (Întrebări din țara filmului), Bank On The Stars (Îmbogățiți-vă de pe urma starurilor), The Celebrity Game (Jocul celebrităților), Screen Test (Probă pentru ecran), Hollywood Square (Piața Hollywood), Hollywood's Talking (Ce se vorbește la Hollywood), You're In The Picture (Sînteți filmat):** titluri care se vor, poate, amuzante ori șocante, dar care, adesea, nu reușesc decît să fie infantile. Și care arată în ce măsură s-a banalizat, datorită comercialismului, un gen de emisiuni ce inițial păreau a-și propune — utile dulci — să stimuleze memoria și principerea și să lărgască cercul cunoștințelor.

...Într-o asemenea măsură, încît, la un moment dat, „jocul de-a cinematograful” în întrebări și răspunsuri a coborît de pe micul ecran pe... mesele în jurul cărora clienții grăbiți al faimoasei rețele de bufete expres („fast food”) McDonald's, înfulecă, cu gîndul alurea, „specialitatea casei”, denumită pompos Big Mac (Marele Mac): o chiftea mai mărică (hamburger), cu garnitură de murături și lăptuică, totul vîrît, cu dichis, într-o chiflă tăiată în două. Odată cu chifteaua, consumatorii primeau și o foaie pe care erau tipărite cîteva întrebări... cinematografice. Răspunsul pentru răspuns corect? Consumatorul primea gratis încă o chiftea. Inutil de adăuga că scopul era atragerea unui număr suplimentar de clienți, amatori de asemenea „gratuități” culinare.

Este greu de știut dacă reclama a „prins”, tot așa după cum nu se poate ști dacă printre consumatori s-au numărat și cinefili care nu au putut rezista tentației de a se ospăta cu două chiftele la prețul unei singure, indicînd, în schimb, să zicem, numele real al lui Robert Taylor, cel care a fost partenerul Gretel Garbo în *Dama cu camellii* (Spangler Arlington Brough). În caz afirmativ, s-ar putea spune că aceștia au consumat dacă nu „sandvișuri cu diamante” ca eroina lui Truman Capote, în orice caz sandvișuri cu... filme. Probabil însă că acest soi de hrană nu le-a prilit, mai ales că respectivele chiftele, cam insipide, cam fără nîd un gust, nu au cum să ațîțe apetitul.

Cert e că jocul „de-a filmul și chifteaua” nu a durat prea multă vreme, curiozitatea sau pofta de mîncare a clienților transformați cu voia sau fără voia lor în cinefili de ocazie, ori invers, a cinefililor transformați în consumatori de „Big Macs” s-a potolit

destul de repede și McDonald's a renunțat să mai ofere pe degeaba cîte un sandviș contra unei informații mai mult sau mai puțin inutile despre cine sînt cele film vechi.

„Ideea” ar putea fi însă reținută și eventual chiar extinsă cu condiția realizării unor schimburi mai profitabile. Firește, în numele aceluiași binecuvîntate publicități. De ce o simplă chiftea și de ce nu o pereche de pantofi, ori o pălărie, ori o rochie, ori chiar un automobil, pe măsură ce întrebările devin tot mai grele? Sau măcar o mîncare mai ca lumea decît un amărit de sandviș? Este tocmai întrebarea pe care și-a pus-o un autor de librete de musical-uri, Thomas Meehan, care s-a și închipuit într-un restaurant de lux: la sfîrșitul unui dejun copios se pregătea să facă plata, chelnerul s-a apropiat misterios de el și i-a șoptit că nu trebuie să plătească un ban dacă știe cine a scris scenariul filmului *Copiii paradisiului*. „Jacques Prévert!” a izbucnit triumfător libretistul, părăsind apoi, încîntat, restaurantul, hotărît să-l recomande neapărat tuturor prietenilor și cunoștințelor.

Mollma clupercilor după ploale

Desigur că jocul poate fi continuat. Să ne imaginăm, la rîndul nostru, și alte situații de același gen. De pildă, cuiva care își amintește numele realizatorului filmului italian *Sciuscia* (Vittorio De Sica) să i se lustruiască timp de un an, pe gratis, pantofii. În scopuri publicitare, pe spezele firmei X de cremă de ghețe („sciuscia” fiind, bineînțeles, numele dat imediat după război de soldații americani sărmanilor copii italieni care se ofereau, pentru un bănuț, să le dea lustru — sheshine — la pantofi). Sau cel care e în măsură să indice distribuția filmului *Weekend la Waldorf* (Ginger Rogers, Lana Turner, Walter Pidgeon, Van Johnson) să aibă dreptul la un sejur gratuit timp de o săptămînă într-unul din apartamentele celebrului hotel new-yorkez, în contul administrației. Reclama, nu-l așa, a fost și este sufletul comerțului.

...Deocamdată, însă, năstrușnica idee a celor de la McDonald's nu a făcut prozele și s-a întors spășită de unde a pornit: în studiourile marilor rețele de televiziune. Deocamdată. Pentru că, într-o societate în care testele de tot felul, stimulate de publicitatea obsesivă, se înmulțesc aïdoma clupercilor după ploale, s-ar putea — cine știe? — ca ideea să reapară, ba chiar să se transforme într-o adevărată molimă. Să ne gîndim cîte și cîte s-ar putea atunci întîmpla... „Banii, viața sau numele partenerii lui Fred Astaire în *Niciodată n-ai fost mai frumoasă*”, șulera printre dinți răufăcătorul, în umbra unui zgîrie nori din Chicago, agîtînd amenințător o măciucă cît toate zilele. „Ginger Rogers”, șoptește cu glas stîns bietul pieton întîrziat, care se și pomeneste imediat cu o lovitură strașnică în moalele capului. Sau, dimpotrivă, rostește volos: Rita Hayworth, și își vede mai departe, liniștit, de drum. Și așa mai departe. Posibilitățile sînt, într-adevăr, infinite...

Romulus CĂPLESCU



Cine-l recunoaște pe partenerul lui Judy Garland din *Easter Parade*? (Răspuns fără sandviș: Fred Astaire)

Virtele peliculei înseamnă și virtele actorilor (Ginger Rogers în timpul unui show parizian. Indiscreție: ...la 62 de ani)



Antivedetismul unui star

Dacă este sau nu Katharine Hepburn cea mai mare actriță americană, va stabili posteritatea și oricum, e o chestie de gust. Fără îndoială, însă, că întinsul ei repertoriu, de la Shakespeare la comedia muzicală, și cele patru Oscaruri, pledează cu elocință în favoarea sa. Dar ce nu se discută, în schimb, este supremația sa în cel mai mare rol jucat vreodată de un actor: cel al propriei sale persoane.

Acum câteva luni, un reporter american a vrut să ia un interviu Katharinei Hepburn, vedeta „cea mai tindeasă și mai năbădăioasă, din istoria Hollywoodului”. A reușit pe jumătate, în sensul că n-a obținut nimic personal despre ea, cum ar fi vrut, ci doar o discuție amuzantă, presărată cu vorbele de duh ale actriței. Am rezumat din acest interviu exact asta, adică replicile ei caustice, pline de haz.

Interviul a debutat cu o precizare a ei, a Katharinei Hepburn, evident: „Dacă ai venit să-mi faci morală, vei fi răspățit pe măsură. Nu sînt o sfință, o să te convingi pe pielea dumitale”. Nu e o sfință, ce-i drept, dar asta e și șarmul ei. De trei ori, pe Broadway, în timpul reprezentațiilor cu piesele „Coco”, „O problemă gravă” și „Valsul din cartierul de vest”, a întrerupt spectacolul în timpul primului act. De ce? Pentru că, de fiecare dată, cineva a încercat să facă fotografii cu flashul. Katharine Hepburn s-a dus la rampă și s-a adresat publicului: „Sînt aici pentru a juca un rol. Dacă preferați o sedință de fotografie, eu sînt gata să pozez.” După care a ieșit din scenă, cortina s-a lăsat, și după câteva minute piesa s-a reluat de la capăt.

„Niciodată n-am știut să fiu vedetă, să țin în mîna sforile celebrității”



Performanța absolută a Katharinei Hepburn: interpretarea celui mai greu rol, rolul propriei sale persoane

În urma unui accident de automobil care „o făcuse bucăți-bucățele”, una din primele scrisori primite de ea venea de la un pastor care o întreba dacă știe de ce a păzit-o Dumnezeu de moarte. Răspunsul actriței: „Habar n-am și nici nu-mi pun problema în acești termeni. Eu socoteam că și-a virat dracul coada, nu Dumnezeu mila.” Este singura vedetă a Hollywoodului care și-a apărut cu violență viața particulară, n-a avut agenți de publicitate, n-a primit nici un titlu onorific, nu a pronunțat nici un discurs și a fugit ca diavolul de tămie de seri de gală sau recepții mondene. Chiar și hotărârile profesionale le lua singură, fără sfaturi. Evident, nu s-a făcut deloc mai simpatică cu acest fel de a trăi.

În timpul interviului, de mai multe ori a sunat telefonul (evident, nu are secretară). Răspundea ea, scurt: „Nu este acasă!” În legătură cu Shirley Temple, spunea: „Meseria asta de actriță e un fleac, de vreme ce Shirley Temple îi cunoștea toate spiliurile de la vîrsta de 4 ani!” Și adăuga: „La început, aveam un destul de sigur instinct de actriță, puteam să rîd, să plîng, să-mi plasez efectele, dar nu prea știam ce să fac cu ei, cu instinctul, îi plasam anapoda. Cînd își dădeau seama, regizorii mă dădeau pe ușă afară. După ce am devenit o vedetă, un star, n-am știut ce să fac cu mine. Steaua de cinema trebuie să fie rece, impenetrabilă, ca să țină în mîna toate sforile. Ei bine, mie întotdeauna îmi scăpau printre degete”. Întrebată, totuși, acum, în 1984, dacă nu vrea să facă o excepție și să vorbească de viața ei neprofesională, a răspuns: „Nici vorbă. Vezi-ți de treabă”. Cu toate acestea, aducîndu-i-se vorba de Spencer Tracy, cu care a filmat în atîtea filme, ea a rămas puțin pe gînduri și a spus: „Da, el într-adevăr a fost cineva”.

În vestibulul casei sale atîrnă o gravură umoristică, înfățișînd trei cai: doi în planul secund, și, în față, mindră foarte, și năbădăioasă nevoie mare o iapă tină. Deducînd, scrie: „Este așa de azi-dimineață. Cineva i-a spus că seamănă cu Katharine Hepburn”. Domnișoara Hepburn se uită la gravură și apoi rupe tăcerea dinaintea rămasului bun: „Îmi place expresia ei dinainte de cursă. ”Și adăugă, pe gînduri: „Aș fi fost un cal de curse fascinant”.

R. L.

Erau trei, în 1955, abia ieșiți din adolescență, care s-au trezit proiectați pe firmamentul Hollywoodului, ca vedete ale unui film ce exprima revolta unei generații: **A trăi frenetic**. Primul, James Dean, a pierit într-un accident de mașină. Nu mult mai tîrziu, Sal Mineo a fost înjunghiat, iar în 1981, destinul o aștepta pe Natalie Wood pe insula Santa Catarina, unde a fost găsită înecat. Acest sfîrșit misterios a stîrnit, ca de obicei dealtfel, tot felul de reacții pasionate la Hollywood. Mulți au văzut în această moarte un asasinat deghizat în sinucidere, alții finalul unui dramatic conflict conjugal. Același doctor Thomas Noguchi, medic legist la Los Angeles care a încercat să lămurească și condițiile morții actriței Marilyn Monroe, a fost însărcinat, ca și pentru Marilyn Monroe, cu autopsia cadavrului, spre a pune capăt zvonurilor. Să vedem la ce concluzie a ajuns el.

Împrejurările

Santa Catarina este o mică insula în Pacificul de Nord, largă de 36 km și lată de 36, situată la 50 km de coastele meridionale ale Californiei. În seara de 28 noiembrie 1981, Natalie Wood și soțul ei, Robert Wagner, au luat masa împreună cu un prieten, actorul Christopher Walken, cu care apoi s-au înapoiat pe yachtul „Splendour”, unde aveau să-și petreacă un week-end prelungit. A doua zi în zori, trupul Nataliei Wood a fost găsit plînd la întîmplare, cu fața în apă, la un kilometru și ceva mai la sud de yacht.

La Los Angeles, morțile prin înec sînt foarte numeroase, din cauza spațiilor care se practică cu mare pasiune: plonjeu submarin, surful și yachtingul. Iar pe yachturi, petrecerile se țin lanț întovărășite de o muzică arsuritoare care se aude în tot golful. Detaliu important, pentru că în noaptea morții Nataliei Wood, doar doi vecini de yacht i-au auzit strigătele disperate de ajutor. N-au intervenit, pentru că, în același timp, li s-a părut că aud de pe „Splendour” o cineva strigîndu-i actriței că vine s-o ia. Robert Wagner și prietenul său Walken vor declara, însă, mai tîrziu că n-au auzit nimic.

Natalie Wood a avut o carieră lungă și strălucită. Dacă vreodată a existat un copil al Hollywoodului, ea a fost acela. Încă de la vîrsta de 6 ani cîștiga bani buni pentru filmele pe care le făcea sub contract la „20th Century Fox”. În 1955, a jucat în primul ei film „de adulți”, **A trăi frenetic**, pentru care a primit un premiu de interpretare. Mai tîrziu, va lua două Oscaruri, unul în 1961 pentru **Febra din singe** și celălalt, în 1963, pentru **O anume întîlnire**. În ajunul morții ei, primise Globul de aur pentru cea mai bună actriță a anului 1980. Pentru cel mai mult dintre americani, ea întruchipa un star de legendă care trăia în ceea ce „New York Times” numea: „Hollywoodul imaginilor de celoid, al vilelor, yachturilor, piscinelor, serbarilor somptuoase și vieții mondene agitate”. În realitate, Natalie Wood ducea o viață relativ liniștită. În 1957, se căsătorește cu un tînăr actor, Robert Wagner. Divorțează în 1962. În 1972,



Natalie
Wood

Accident sau crimă pasională?

cei doi se recăsătoresc. Se iubeau mult și își adorau copii, Katherine — 16 ani, Natașa — 11 ani și Courtney Broome — 7 ani. Înțelegerea dintre ei era întărită și de o pasiune comună: marea. De câțiva vreme, viața lor se desfășura mai ales pe „Splendour”, pe care își petreceau toate week-endurile și vacanțele. Nataliei nu-i era frică deloc de apă, așa cum au pretins mulți.

În 1981, în noaptea de 28 noiembrie, buletinul meteo anunță înrăutățirea vremii pe insula Santa Catarina. O ploaie rece izbea obrații celor care se duceau să cineze pe insulă, în diferite ambarcațiuni cu motor. Printre ei, Natalie Wood, Robert Wagner și amicul lor, Walken. La masă se bea șampanie. Se bea în așa măsură, încât patronul restaurantului se arată foarte neliniștit de felul cum vor ajunge clienții lui înapoi pe yacht. Pe mare, de pe toate yachturile, muzica rock sparge timpaneale. Pe la orele 1 și 15 minute dimineata, un apel radio se face auzit în cabina lui Paul Miller de pe goeleta „Easy Rider”, colaborator al brigăzii medico-legale din Los Angeles și expert în accidente pe mare:

— Easy Rider? Patrulați prin împrejurimi? — întreabă Robert Wagner.

**Vedetă la 6 ani,
nenumerate premii
de interpretare,
două Oscaruri
și un
Glob de aur.
Una dintre cele
mai strălucitoare
carriere
ale Hollywoodului
curmate brusc.
Cum și de ce?**

— Nu. Stăm pe loc.

— Aici „Splendour”. Cred că o persoană lipsește la bord. S-ar părea că a plecat în larg cu o barcă pneumatică de 3,30 m.

O jumătate de oră mai târziu, vasele patrului portuare, yachturile particulare și elicopterele paznicilor de coastă încep să măture oceanul cu proiectoarele lor. Fascicolele de lumină scot la iveală o mare agitată, cu hulă, dar nimic altceva. La 7,30 dimineața, un elicopter se îndreaptă spre Santa Catarina ca să participe la cercetări, când un membru al echipajului reperează un punct roșu în valuri. — Coboară! — strigă el pilotului. Acesta aduce aparatul pînă la creasta valurilor. Un corp de femeie, îmbrăcat cu o jachetă roșie, plutește pe apă, întinsă pe burtă, cu părul corolă în jurul capului. E Natalie Wood.

Barca ei pneumatică este găsită eșuată, ceva mai departe. Natalie are pe ea doar o cămașă de noapte, șosete de lînă și o jachetă groasă, căptușită. Este limpede că nu era pregătită pentru o plimbare pe mare. Pe de altă parte, nu încapă îndoială că ea și nu altcineva a detașat barca de yacht.



**Pe vremea când (în 1955) toți trei „trăiau frenetic”:
Sal Mineo, James Dean și Natalie Wood**

De ce a făcut-o, dacă nu vroia să se urce în ea? Iată unul din misterele ce planează asupra tragiciei sale morți.

Cînd a fost interogat, Robert Wagner a declarat că, după înalțarea de la restaurant, s-a dus cu prietenul său Walken să mai bea un pahar în salonul yachtului, în timp ce soția sa s-a retras să se culce. După cite își amintea el, ultima oară cînd a văzut-o era pe la orele 23.15. După miezul nopții, cînd s-a dus și el să se culce, Natalie nu era în cabină. Căutînd-o peste tot, a descoperit că lipsește și barca pneumatică. La început nu a fost îngrijorat pentru că soția lui obișnuia adeseori să plece singură pe mare. Dar timpul trecînd și Natalie nefăcîndu-și apariția, Wagner a început să se neliniștească. Pînă la urmă, a lansat acel apel radio pe care l-am amintit. Cînd a fost întrebat dacă soția sa ar fi putut să-și ia viața, Wagner a răspuns că nimic nu-i era mai străin Nataliei decît ideea sinuciderii.

Primul raport privind împrejurările în care a fost găsită actrița sună astfel: „Corpul defunctei a fost scos din apă și plasat într-o cameră specială pentru conservare. Era lungit pe o targă și învelit într-o foale de plastic. Defuncta era îmbrăcată într-o cămașă de noapte din flanelă și în picioare avea șosete. Jacheta roșie care a permis reperarea ei era pusă deoparte, pentru că alunecase de pe ea în timp ce era pescuită. Conform declarațiilor ajutorului de șerif, corpul nu era deloc rigid cînd a fost scos din apă.

La ora cînd a fost întocmit raportul, corpul prezenta o rigiditate de 3 la 4. Defuncta prezenta nenumărate con-

tuzii pe brațe și pe picioare. Ochii erau tulburi, nici un traumatism nu a fost relevat și în stadiul actual nimic nu duce la concluzia că a fost victima unei violențe”.

Întrebările

În duminica aceea, la căderea nopții, Hollywoodul fremăta de zvonuri. Nu era oare cludat ca doi bărbați prezenți la bord să nu fi remarcat că Natalie Wood a părăsit yachtul? Nu le spusese ea nimic despre intențiile sale? De ce s-o fi dus, pe furie, în spatele vasului? De ce a coborît scara în tolu nopții și a luat barca? Ce făcea? Unde se ducea și de ce?

În toate cazurile de moarte insolită, prima datorie a medicului legist este să bînuiască că e vorba despre o crimă. Dar eu sînt de părere că medicina legală ar trebui să aibă vederi mult mai largi. De aceea, am cerut o anchetă specială, realizată de un expert, cu scopul de a stabili exact faptele care înconjurau moartea actriței. Drept care am rugat:

1. Să se examineze pupa „Splendour”-ului și să se caute orice anomalie sau urmă de violență (crimă).
2. Să se examineze barca pneumatică ca să se descopere eventualele urme de luptă (crimă).
3. Să se examineze vegetația marină în partea de jos a scării și să se caute orice semn de perturbare (încercase actrița să se urce înapoi pe yacht?)
4. Să se caute pe flancurile bărcii eventualele urme de zgîrieturi de un-

ghii (încercase actrița să se urce în barcă?)

Era, evident, doar un punct de plecare.

Răspunsurile

Dimineața zilei de luni, 1 decembrie 1981, a fost deosebit de agitată. Birourile brigăzii medico-legale au fost asaltate de presă care pretindea răspunsuri clare asupra morții misterioase a Nataliei Wood. La ora 9, totul era pregătit pentru autopsie. Ea a fost practică de unul dintre colaboratorii mei cei mai calificați. Supervizîndu-munca, mi-am notat citeva fapte interesante: o leziune ușoară și recentă, de circa 2 cm, se întindea cam pe 10 cm deasupra încheieturii mîinii drepte pînă pe partea interioară a brațului. Încheietura stîngă avea și ea leziuni superficiale și recente. Alte numeroase leziuni erau vizibile pe partea posterioară a pulpelor. Și ele păreau recente. Două echimoze apăreau una la genunchi, cealaltă la glezna dreaptă. Singura leziune de la cap, era o zgîrietură lungă pe obrazul stîng. Nici un traumatism cranian.

Un examen al hainelor pe care Natalie Wood le purta în noaptea morții a dus la o constatare revelatoare: la mai mult de 24 ore de la descoperirea corpului, nici cămașa de noapte din flanelă, nici șosetele de lînă, nici jacheta ei groasă nu erau uscate. Cîntărind jacheta îmbibată de apă, am observat că era deosebit de grea: avea între 15 și 20 kg. Consultînd și raportul laboratorului de toxicologie am aflat cît alcool avea actrița în sînge, atunci cînd a fost găsită. 1,4 g, adică cu 0,4 grame mai mult decît maximum-ul autorizat de codul circulației din California. Raportul toxicologic ca și leziunile ne-au permis să stabilim cauzele probabile ale morții. Zgîrietura de pe obraz ne-a făcut să presupunem că ea provenea de la încercarea actriței de a se urca în barcă. Lipsa oricărei contuzii craniene ne-a încredințat că victima era conștientă în momentul cînd a căzut în apă. Iar leziunile de pe picioare erau urmarea acestei căderi. După părerea mea, aspectul cel mai tragic al acestor revelații constituia îmbrăcămînta. Natalie Wood s-a înecat din cauza greutateii jachetei pe care o purta și care a tras-o la fund de fleacare dată cînd a încercat să se urce în barcă. Dacă și-ar fi scos-o, actrița s-ar fi putut cățăra în șalupă și s-ar fi putut salva. De ce nu și-a scos jacheta? Din cauza gradului de alcoolemie, de 1,4 g, constatat de laboratoare. Cantitatea de șampanie a împiedicat-o pe Natalie Wood să reacționeze, de la început, logic. Altfel, primul lucru pe care l-ar fi făcut ar fi fost să se descotorosească de greutatea vestei mortale. Concluzia mea era, deci, limpede. Dar o întrebare mă chinuia, totuși: căzînd în apă, de ce nu a înnotat cei cîțiva metri care o desparteau de scara ce urca pe yacht? Cred că ar fi izbutit, în ciuda jachetei împovărătoare, pentru că spre deosebire de barca ce se clătina într-una, scara era imobilă. La prînz, am comunicat concluziile colaboratorilor mei: înec accidental în care alcoolul a jucat un rol determinant. Atunci, cineva a făcut următoarea observație: doctore, pe ziariști nu-i interesează dacă

Natalie Wood a băut sau nu, ci de ce a părăsit yachtul în tolu unei nopți atât de întunecate și de furtunoase? Avea dreptate. Mai ales că această întrebare venea să se alăture nedumeririi mele: de ce nu a înțot spre scară? Cele două necunoscute indicau că actrița dorișe să se îndepărteze de vas. În clipa aceea, un polițist ne-a comunicat că o dispută avusese loc în cabina principală a yachtului între Wagner și Walken. Teoretic, se putea ca Natalie Wood, scribită de cei doi, să fi dorit să plece cu barca.

O tăcere adincă se abătuse asupra noastră. Brusc, toți ne-am dat seama de implicațiile acestei ipoteze, care dădea apă la moară celor ce susțineau că pe yacht fusese un „scandal”. Și că acest scandal a dus la moartea celebrului star.

Scandalul

Am asistat la multe conferințe de presă legate de sfârșitul unor vedete de cinema de celebritate mondială. Nici una nu s-a desfășurat într-un climat atât de tensionat ca cea care a urmat morții Nataliei Wood. Am spus tot ce știam, toate concluziile la care ajunsesem, dar m-am ferit să arunc gaz pe foc, insistând asupra gradului de alcool din singele actriței. N-am scăpat însă de o întrebare pusă de un gazetar, exact pe această temă. Am răspuns și, fără a ascunde adevărul, am continuat să minimalizez importanța alcoolului, gîndindu-mă mai ales la jacheta aceea nenorocită, imbibată cu apă. Evident, pînă la urmă a fost pusă și întrebarea de care mă temeam. De ce a plecat Natalie Wood de pe yacht? Am spus că acest răspuns nu-l poate da decît o „autopsie psihologică” care să stabilească de ce, în noaptea aceea, vedeta a plecat de lîngă soțul ei și de lîngă Walken. Inutil. Din acea clipă, spiritele infernizate s-au năpustit asupra mea, vrînd să afle ce și cum s-a întîmplat, dar mai ales dacă Robert Wagner, soțul, poartă vina „accidentului”. Apucaseră din zbor o pistă care le convenea și nu-l mai dădeau drumul: ce s-a petrecut pe yacht în noaptea aceea?

Odată dezlîntită, presa poate fi greu stăvilită. Mai ales cînd e rost de un scandal. M-am încapățînat și eu atunci să continui cercetările și iată ce am aflat de la Paul Miller, care mi-a spus: „Am examinat yachtul și barca și pot să-ți răspund la toate întrebările. Nu este vorba de nici un fel de crimă. Nici urmă de luptă pe yacht sau în barcă. Urmele de unghii demonstrează doar că actrița s-a chinuit să se urce în șalupă. La fel cu scara yachtului. Toate algele sînt intacte. N-a încercat nici un minut să urce pe scară. Dar nu aceste lucruri sînt importante, ci felul cum a murit”.

— Cum așa? Ce vrei să spui?

— „Vreau să spun că și dumneata și Robert Wagner credeți că a căzut în apă lîngă yacht și s-a înecat acolo. Inexact. O să-ți trimit raportul meu”.

Am rămas perplex. Între timp, zvonurile luaseră amploare, presa clocotea de știri senzaționale. Hollywoodul era în ebulliție și toată lumea vedea în bietul Wagner un asasin odios, iar în mine un abject colportor: eu acceptasem, la conferința de presă, că un diferend a existat la bord între Wagner și Walken. Am fost tratat de „Times”

drept un „coroner cabotin”, iar Frank Sinatra a cerut ca medicii legiști să-și facă datoria, nu să alimenteze scandalurile. Eram disperat.

Cînd Paul Miller mi-a trimis raportul, am decis că nu voi spune nimic presei. Acest raport, în detaliile lui, ar fi dat prea mult frîu liber speculațiilor și nu modifica, în schimb, cu nimic convingerea mea că era vorba de un accident. Pentru prima oară dau azi în vileag, în această carte, faptele care au permis să se reconstituie ultimele clipe ale vieții Nataliei Wood. Povestea care urmează este tragică și eroică, totodată.

Lupta

Recitind raportul, revăd parcă Isthmus Bay în noaptea aceea neagră, amenințătoare, sub o ploaie sfichluitoare și rece. În acea noapte de iarnă, Natalie Wood, îmbrăcată cum știm că a fost, a coborît scara yachtului spre șalupă, pentru că aceasta se desprinsese puțin în bătea flancul vasului, monoton și enervant, chiar în dreptul cabinei sale, împiedicînd-o pe actriță să doarmă. A coborît, deci, ca să lege mai bine barca. Din cauza vîntului extrem de puternic, barca s-a desprins de tot însă, iar Natalie, curajoasă, a încercat s-o apuce. Un pas greșit, și-a pierdut echilibrul și a căzut în apa înghețată, care a cuprins-o. Era, probabil, doar la un metru de yacht și nu avea de ce să se sperie încă, mai ales că era o excelentă înotătoare. Abia mai apoi avea să înțeleagă — prea tîrziu însă — că ceva neașteptat se întîmpla: trasă de curent și de vînt, șalupa se îndepărta cu repeziciune de vas. Dar și Natalie apucase să se îndepărteze, tot încercînd să prinda

barca. Atunci, probabil și-a dat seama, prima oară, de primejdie și a strigat după ajutor. Dar megafonoanele care transmiteau muzică de pe toate yachturile din jur, i-au acoperit strigătele. Frica și frigul au început să o copleșească. A înotat spre șalupă. A încercat să se urce. În zadar. A fost, presupun, încercarea cea mai teribilă, consientă, de a se salva. Șalupa fiind din cauciuc, cu bordurile foarte umflate, ude, degetele actriței alunecau, nu aveau de ce să se agațe. De aici toate leziunile de pe brațele ei, și zgîrieturile de pe pînza bărcii. Atîrnată, cu disperare, de barca pe care vîntul o împingea în larg, Natalie Wood a încercat să lupte cu moartea, reușind o adevărată performanță de rezistență fizică și de curaj. A înotat numai din picioare și cu o singură mîna, cu cealaltă ținîndu-se de șalupă, opunîndu-se curentului și vîntului care o îndepărtau de yacht și de coastă. Și a izbutit. A izbutit să îndrepte barca dinspre larg înspre țărni! Încet-încet, actrița înainta spre insula Santa Catalina și spre viață. Mai avea doar cîteva clipe de înotat ca să se salveze. Trebuia să continue să înoate. Dar în ciuda tenacității și a curajului ei extraordinar, Natalie Wood a pierdut lupta la numai 200 de metri de mal. Hipotermia i-a slăbit forțele. Mîinile i s-au desprins de pe cauciucul șalupetel. Se afundă în apa înghețată și pieri înecat.

Cîteva minute mai tîrziu, barca pneumatică pe care o condusesse, atît de bărbătește, mai bine de un kilometru, eșua pe plajă. Dar actrița, între timp, renunțase la bălăile...

Selecție și traducere de
Rodica LIPATTI

Fotografia
unei fericiri conjugale,
care a făcut ocolul lumii
mai ales după ce ea,
fericirea, s-a destrămat
Natalie Wood
și Robert Wagner



Ultimul rol

Existența lui a fost teatrul. L-a scris și l-a jucat pe scenă și în viață. Nu există francez pe care Sacha Guitry să nu-l fi făcut să ridă sau măcar să zîmbească. Avea un simț fulgurator al replicii, iar vorbele lui de duh au rămas de pomină. Michel Clerc, reporter faimos al „Paris Match”-ului timp de peste 20 de ani, a avut privilegiul să-l ia ultimul interviu. În feul său inimitabil, Clerc ni-l restituie pe inimitabilul Sacha Guitry.

Pe scena vieții

L-am prins pe Guitry din zbor. Fiul său Napoleon urma să fie prezentat la cinematograful Opera citeva săptămîni mai tîrziu. În fața a ceea ce se cheamă „le tout Paris”. Întovărit de Willy Rizzo, fotoreporterul nostru vedetă, am sunat la ora 11 dimineața fix, la numărul 18, din Avenue Elisee-Reclus. Ambroise, valetul, ne-a introdus în vestibul. Cu chipul emaciat, ca urmare a numeroaselor extracții dentare, Sacha Guitry își lăsase barbă spre sfîrșitul vieții, ca și cînd, pentru prima oară, ar fi dorit să nu-l mai recunoască nimeni. Pe mătasea strălucitoare a halatului de casa, purta un colier de chihlimbar. Surprinzător de simplu, la teatru, era șocant de teatral în viață. „Dacă înțeleg bine, ne spune el, sînteți aici pentru a-mi culege ultimele suspine. Cu puțin noroc, veți avea probabil și ultimul meu cuvînt”.

Willy Rizzo, personaj de comedie italiană, începe să se pregătească spre a fixa pentru posteritate ultimele imagini ale maestrului. Îl vrea în ținută imperială, încărcat de inele și coliere. Guitry, cocoțat pe un fotoliu în formă de tron, îl privea cum se agită. În genunchi, pe burtă, închizînd un ochi, Rizzo dădea semne de agasare: „Poați prea mult, maestru!”. Atunci Guitry, măsîrîndu-l de la înălțimea tronului pe fotoreporterul care gesticula la picioarele lui, îi răspunse: „Și dumneata, dragul meu! Și dumneata!”

În toate diminețile, timp de o săptămînă, cînd gongul bătea ora 11, Guitry ne aștepta ca să improvizăm ceea ce avea să fie ultimul său rol. Începutul actului I: „Bună ziua, domnilor, ce mai faceți?” Din mina sa de prestidigitator, cu unghiiile îngălbenite de tabac, răsărea o țigară. Exact în clipa aceea apărea domnul Prince, secretarul. „Bună ziua micule Print! Ce mai faci? Ceva corespondență? Mi se mai scriu încă scrisori? Ce dragăt din partea lor!” Un vraf de 220 de scrisori, nici mai mult nici mai puțin.

Guitry contempla o scrisoare, o întorcea pe toate părțile, o adulmeca și spunea: „Nu, asta nu: presimt că nu e gentilă. E scris pe ea, *personal*. Nu deschid niciodată scrisorile personale. Este sau indiscret sau inutil, pentru că dacă oamenii își iau asemenea precauții, este că au lucruri dezagreabile să-mi comunice”. Întorcîndu-se spre mine, mă luă ca martor: „Închipuie-ți, domnule, că sînt indivizi care-mi fac reproșuri. Spun că, tîrînd filmul *Dacă Versailles mi-ar fi fost povestit*, aș fi omis scene esențiale. În schimb, tot ei consideră că Napoleonul meu e prea lung. Ce tim-

actul II. Sacha întinde mîinile spre primii prieteni ai zilei. Începînd din clipa asta, cu mîncele fluturînd, va juca în fața unui parter de vizitatori de tablouri, de furnizori de tot felul, de curioși sau de amici fideli. „Bună ziua, domnule! Sper că vă simțiți bine!” Strecura un deget spre pulsul vizitatorului: „Iertați-mă, domnule, doctorul meu mi-a spus să fiu foarte atent. Să mă feresc de contagiune, înțelegeți... Nu se știe niciodată...” Trei medici îi supravegheau arterele, inima și îi interzisese să lucreze noaptea. „De fapt, a declarat el, dacă ar fi să vă iau în serios, ar însemna că

După capodopera lui Guitry,
Romanul unui trișor,
pe toate ecranele lumii
filmele care au urmat
s-au așternut pe povestit romane

peniei! Puteam fără nici o pagubă să tai orice din *Versailles*, dar dacă aș fi sărit o lună din viața împăratului, ratam o victorie!”

Rizzo recidiva: „Vă mișcați prea mult, maestru!” Guitry întepenea, cu brațele încrucișate, cu un aer gînditor. Apoi, nemaistăpînîndu-se: „Imaginează-ți că cineva a venit pe platoul unde turnam *Versailles* să-mi reproșeze că l-am pus pe rege să-l zică doamnei de Montespan: Te păstrez la castel și te exiliez în paradis”. Într-adevăr, nu în paradis o exilase Ludovic al XIV-lea pe amanta sa, ci la parterul aripii din dreapta a castelului. Evident, în ochii autorului, orice era mai bine decît să-l faci pe Ludovic al XIV-lea să spună o banalitate de tipul: Te păstrez la Versailles și te exiliez în apartamentul-de-la-parterul-aripii-drepte-a-castelului. Cînd Guitry pregatea un film sau o piesă de teatru inspirată de istorie, se documenta citînd zeci și zeci de volume, dar apoi își lua libertatea să aranjeze lucrurile după voia și placul său. „Altfel, spunea el, nu m-aș mai numi Guitry, ci Octave Aubry sau Lucas Dubreton”.

Teatrul unei continue bucurii

Amiază. Cineva sună la ușă. Începe

sînt un sănătos închipuit, nu-i așa?” Și le mai spunea: „Îngrijiiți-mă, faceți-mi ce vreți, dar nu-mi interziceți șampania și caviarul. Și, mai ales, lăsați-mă să lucrez!” Trebuia să stea lungă 24 de ore din 24, dar viața lui Guitry semăna cu o ruletă: odată pornită nu se mai putea opri. Și apoi, a fi bolnav era tot un fel de teatru.

Soția sa, actrița Lana Marconi, intră în scenă. — Dragule! — Ce este dragostea mea? În pijama de mătase albă și papuci aurii, cu unghiiile purpurii, ea îi întinde un pahar cu apă și trei pastile: una galbenă, una albastră și una roz. El se uită la ele gînditor, apoi întorcîndu-se spre mine: lată, fără îndoială, domnule, sfîrșitul unei frumoase existențe”. Dădea capul pe spate și cu un geat de ultimul act înghițea totul: Acum, domnule, poate că ar fi inteligent să-ți spun adio...”

A vorbi de viața particulară a lui Sacha Guitry înseamnă a vorbi de piesele sale: una era prelungirea celorlalte. Sacha Guitry era prin excelență francez, la fel de francez ca Marivaux. Nu avea decît o deviză, cea a lui Moliere și anume de a place. De la „Nono” la „Cadril”, de la „Mozart” la „Să visăm” sau „Tatăl meu avea dreptate”, teatrul său, trecînd prin amărăciunile efemere ale indivizilor, gelozii-

lor, nelinești conjugale, a fost o continuă bucurie. Milioane de spectatori îl cheamă pe nume, strigau Sacha după el ca și când ar fi fost prietenul lor intim.

La început nu i-a plăcut cinematograful: „Actorii pe care-i vezi, nu joacă, ci au jucat. Spectatorii care ies de la cinema par copilești de oboseală unei curse lungi. Au alergat cât au putut de repede și de aceea n-au apucat să vadă mare lucru”.

Tracul

Or, Guilty scrisese „Romanul unui trișor”, o carte care se desfășura exact ca un scenariu. Drept care s-a făcut regizor și rezultatul a fost o capodoperă care se mai proiectează și azi în cinematoci și cinecluburi ca lecție. Comentat aproape în întregime din „off”, imensul merit al filmului este de a face să uiți această particularitate, încit spectatorii să aibă impresia că au văzut un film jucat și vorbit în priză directă. Maestrul, fără să se gândească, inventase o nouă formulă de roman filmat. Pe toate ecranele lumii, filmele care au urmat lui Sacha Guilty s-au pus pe povestit romane. Succesul fulgerător al *Trișorului*... l-a determinat să se dedice unui cinema al istoriei: *Pe umelele Champs-Élysée-ului*, *Perlele Corosnei*, *Diavolul schiop*. n-au făcut decât să pregătească marile fresce realizate după război, *Dacă Versailles mi-ar fi fost povestit* și *Napoleon*...

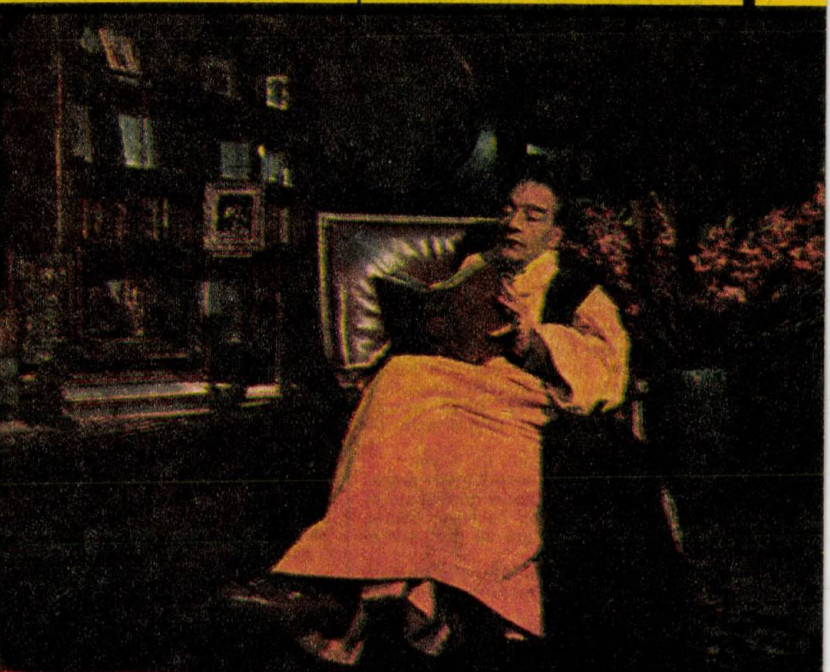
Sacha Guilty se născuse în 1885, la Petersburg. Tatăl său, Lucien Guilty, juca pe vremea aceea pe scenele teatrelor imperiale ale Rusiei. Tot acolo și-a făcut Sacha debutul, în rolul Pierrot. Tatăl și fiul semănau. Același nas cam mare, aceeași bărbie voluntară și aceeași prestanță. Când intrau într-un restaurant, nu o dată erau confundati unul cu celălalt. Or, acești doi bărbați care se adorau au fost certai timp de 13 ani. Lucien Guilty îi spusese: Vei juca, începând din seara asta, în piesa lui Jules Lemaitre. Îi oferea, astfel, o mare șansă într-o piesă în care, cu cizme până la genunchi, cu casca în cap și împiedicat de o spadă cit toate zilele, trebuia să-l joace — cit mai convingător! — pe seducătorul Paris. Din nefericire într-o seară, a ajuns la teatru cu 20 minute întârziere și s-a năpustit pe scenă cu casca căzându-i pe ochi până la urechi: uitasse în trăsura, grabit să coboare, peruca lui Paris! Lucien Guilty i-a administrat o amendă de 100 de franci. Sacha s-a vexat și nu și-a mai revăzut tatăl decât după 13 ani. Între timp, se apucase de scris. Octav Mirbeau, scriitor de seamă și autor de comedii, la care venise să-i citească prima piesă, nu găsi alt compliment să-l facă decât aceste cuvinte: — Ia-o de la început! — Piesa? — Nu, frate dragă, lectura ei. Ajuns celebru cu 124 de piese de teatru, lui Sacha Guilty îi lipsea, ca să fie fericit, aprobarea tatălui său. Dar era prea orgolios sau prea tânăr ca să mărturisească un adevăr simplu: *Tatăl meu avea dreptate* (titlul

unei piese scrisă după împăcare). Neavînd curajul de a-i scrie o scrisoare care ar fi șters totul, a preferat să scrie trei acte emoționante și tandre în care doi actori, tată și fiu, se regăsesc și se iartă după conflictul ce-i despărțise. Piesa se intitula „Deburau”. Lucien Guilty a înțeles că mesajul nu se adresa publicului. Într-o seară, cînd Sacha tocmai sosea la teatru, administratorul, emoționat, îi spuse: „Domnule Guilty, tatăl dum-

Guilty a murit 6 ani mai tîrziu, în brațele fiului său.

Ultima ieșire la rampă

Doborît de boală, Guilty a murit într-o noapte de vară a anului 1957, reușind ceea ce avea să fie numită ultima ieșire la rampă. Eroic în suferința sa, lucrase pînă cînd și-a dat ultima suflare, cu pana în mînă, aplecat asupra hîrtiei de scris. De cite ori trec



O pată galbenă, halatul de mătase, și tot restul purpuriu: fotoliul, papucii, cartea și gladiolele. Imaginea teatrală a unui mare om de teatru: Sacha Guilty

neavoastră a reținut, prin telefon, o lojă pentru matineul de mîine”. Sacha care juca cu cea de-a doua sa soție, Yvonne Printemps, în ziua cu pricina a avut primul trac din viață. Odată lăsată cortina, prietenul său, romancierul Tristan Bernard, a intrat în cabina lui și i-a dat un bileț pe care Sacha l-a desfăcut și l-a citit fără să clipească: „Piesa ta este o capodoperă și tu ești admirabil. Te aștept mîine la dejun. Lucien Guilty”.

A doua zi, Sacha lua prînzul pentru prima oară în Avenue Elysée-Reclus. La masă, Lucien Guilty i-a spus: — Și acum va trebui să scrii o piesă pentru mine. — S-a făcut, a răspuns Sacha. Și chiar așa și era. Gîndindu-se la tatăl său, el scrisese noaptea primul act din „Pastorul”. La 23 ianuarie 1919, seara premierei de gală. Parisul emoționat aclama, în picioare, pe scena de la Porte-Saint-Martin, pe tată și pe fiu, în sfîrșit reușiți. Lucien

pe Avenue Elysée-Reclus unde, la numărul 18, în locul casei pitorești și elegante, se află azi un banal imobil de 6 etaje, mi se strînge inima. Mă gîndesc la fabuloasa colecție de obiecte pe care el le adunase timp de o jumătate de secol. Revăd cheia apartamentului Mariei Antoinette, lorgneta împăratului, călimara lui Flaubert, vesta lui Marat, mînușile lui Clemenceau și, mai cu seamă, o ediție originală a „Prețioaselor ridicole” la care rîvnise 17 ani pînă s-o cumpere și în care Molière înlocuise, cu mîna lui, cuvîntul „dragoste” cu cuvîntul „spirit”, adică pe cel mai frumos cuvînt din limba franceză cu cel mai francez cuvînt din limba franceză. Două vorbe care rezumă admirabil acest personaj excepțional care a fost Sacha Guilty.

Selecție și traducere de
Rodica LIPATTI

Cui îi e frică de... cine?

David Niven bătu timid la ușa biroului lui Samuel Goldwyn. Semnase tocmai un contract de „lungă durată” ca debutant și era ațit de impresionat de acest colos al Hollywoodului, încât dacă i s-ar fi spus: „Ți-am dat un rol de cline dresat”, ar fi dat fuga să ia lecții de lătrat și de sărit prin cercuri. Dindărătul ușii, nu se auzea nici un zgomot. Niven mai aștepta câteva clipe și, luându-și inima în dinți, bătu din nou. De astă dată, se auzi glasul ascuțit al lui Mayer: — Intră! Niven crăpă doar ușa și se strecură ușor în birou unde rămase neclintit. În fața lui, la masa grea de mahon, stătea înfundat într-un fotoliu de piele Samuel Goldwyn: care îl privea grav cu ochii lui mici și înfundați.

— Ce ai rămas acolo? Îl apostrofă el. Apropie-te!

Niven, nestînd ce-l așteaptă, mai făcu câțiva pași.

— Ia loc! Îl invită Goldwyn. Îți dau o veste mare! Ridicîndu-se din fotoliu, se apropie cu pași ușori de Niven, care aștepta, cu inima cît un purice:

— Ai noroc, my boy! spuse Goldwyn, bătîndu-l prietenește pe umăr.

— ??? făcîră ochii lui Niven.

— Da, da, mare noroc! Întări președintele marilor studiouri cunoscute în toată lumea, în timp ce Niven dădea afirmativ din cap, fără să prea știe și de ce.

— Dar habar n-ai de ce? continuă Goldwyn. Din nou actorul clătină din cap.

Cu același pași ușori, boss-ul se întoarse la biroul său și privindu-l din nou cercetător, pe Niven, îi spuse:

— Te-am împrumutat lui Ernst Lubitsch...

— M-ați îm-pru-mu-tat? blîgii Niven.

— Da, pentru A opta nevastă a lui Barbă Albastră. Ai să te prezîți mîine la studiourile Paramount. Deschide bine urechile, nu scoți o vorbă și te lași pe mîna lui Lubitsch... Asta e regizor, nu glumă! Uluit de această veste incredibilă, Niven se retrase clătîndu-se, pe picioarele moi ca de gumă, îngîndînd fel de fel de multumiri. Dar odată ajuns afară, se îndreptă spre biroul lui Reeves Espy, mîna dreaptă a explozivului Goldwyn.

— Dragul meu, îl împîină acesta, bătîndu-l prietenește pe umăr. Ți s-a întîmplat ceva formidabil! For-mi-da-bil! repetă el, sacadat. Am citit scenariul: e minunat. Și ai un rol, mmm! făcu el, sărutîndu-și degetele mîinii.

— Ce fel de rol? — întrebă Niven, abia tîndu-și răsufarea.

— Al secretarului domnului Brandon.

— Și cine îl joacă pe Brandon?

— Gary Cooper, îl lămuri Espy. Ba mai mult, ești îndrăgostit de prietena lui...

— Și cine e prietena?

— Claudette Colbert! Ce mai tu-ra-vura, grozav rol! Și foarte simpatice! „Ce noroc a dat peste mine” — își zise el în gînd. Eu, un debutant necunoscut să joc într-un film regizat de Ernst Lubitsch, alături de Gary Cooper și Claudette Colbert!

A doua zi dimineață, pus la patru ace, Niven intră pe porțile studiourilor Paramount, unde i s-a înmînat cheia unei cabine și un scenariu.

— Citește-l imediat, David, îi spuse asistentul de regie și la 11, du-te să-1 vezi pe Lubitsch în biroul lui. Vrea să te cunoască, să discute cu dumneata despre costume și toate celelalte.

La 11, Niven era într-un hal fără hal! Rolul era într-adevăr splendid, bine scris, numai că el nu putea să creadă că ar fi în stare să-l și joace... „Fie ce-o fi să încerc!” își zise el și aerul unuia care se aruncă de la trambulina de 8 metri, fără să știe bine să înoate. Cînd intră în biroul lui Lubitsch, acesta era doar în cămașă. Niven îl privi o clipă. „Cum, asta e marele Lubitsch?” își zise el în gînd, dezamăgit. Marele Lubitsch nu era deloc un om înalt, ci, dimpotrivă, scund, cu păr negru, aspru și gominat. Regizorul se ridică de la biroul său și îndreptîndu-se spre Niven cu brațele întinse, exclamă, cu un pronunțat accent german:

— Ce plăcere să te cunosc! De fapt toți avem noroc că te-am găsit pe dumneata în rolul ăsta! Înainte să îmi dai loc, te-aș ruga să-ți dai puțin pantalonii jos.

— Cum? făcu Niven, uluit de o asemenea propunere.

— Nu te speria! zise Lubitsch abia tîndu-și risul. Trebuie să-ți vezi picioarele, căci prima dumitale scenă se petrece cu Claudette, pe o plajă. Dacă ai picioare mușchiuloase, nu s-a probleme, dar dacă s-a subțiri ca niște bețe, atunci scena trebuie schimbată și o să te punem să porți pantalonii.

Niven își lăsă pantalonii și Lubitsch declară:

— Foarte bine, ești un adevărat taur de Bavaria.

Apoi, poftindu-l să se așeze pe canapea, începu să joace toate scenele, mimînd, contorsionîndu-se și, oprindu-se din cînd în cînd ca să-l explice cum trebuie jucată cutare sau cutare scenă. Dar pe măsură ce Lubitsch gestuila și mîima, Niven se convingea mai mult că n-avea nici talentul, nici experiența necesară pentru un rol ca ăsta. Terminîndu-și demonstrația, Lubitsch își apăsă un trabuc și, după ce trase cîteva fumuri, se uită lung la Niven:

— Ce e? Îl întrebă el prietenos. Ce-ai rămas așa pe gînduri? Ce nu e în regulă?

— Dom'le Lubitsch, nu mă simt în stare să joc rolul ăsta, blîgii Niven.

Regizorul îl privi lung, cu ochii scăpărînd de bucurie.

— Te-am speriat?

— Nu, domnule, dar mi-e grozav de frică de Gary Cooper și de Claudette Colbert. Izbucnînd în hohote de ris, Lubitsch exclamă:

— Ei da, ți-e frică de el? El bine, atîta că Claudette îl e frică de „Coop”, asta e cauza firescului pe care-l are cînd joacă, lui Coop îi e frică de Claudette, fiindcă își stăpînește perfect meșteșugul, și amîndoi sînt teroriști de interpeți din rolurile secundare, pentru că sînt cunoscuți ca actori care „îură efectele” vedetelor...

— A, care-va-să-zică așa stau lucrurile? făcu Niven, ceva mai liniștit.

— Da, îi răspunse Lubitsch. Și asta încă nu-i nimic. Știi cine-l cel mai terorizat dintre toți? Eu!

Traducere de
Paul B. MARIAN

Un timid prin univers (David Niven)





Și în 1984, Catherine Deneuve s-a aflat în fruntea top-ului din Franța. Explicația ei: „Dacă nu ști ce muncă înseamnă asta!”

Un an al filmului

Regizorul Richard Attenborough (cu un succes de talia filmului **Gandhi** la activul său, succes care în 1984 n-a făcut decât să sporească pe toate meridianele lumii) a fost desemnat ca președinte al „Anului filmului britanic”, cum a fost proclamat 1985.

La o conferință de presă ținută la Londra, realizatorii filmului **Gandhi** au arătat că se preconizează lansarea unei vaste campa-

nii în favoarea cinematografului național, campanie care vizează programarea preferențială în rețeaua sălilor engleze a filmului produs în Anglia, precum și încurajarea realizatorilor englezi. Totodată se preconizează o serie de măsuri în vederea promovării unei mai bune difuzări în străinătate a filmelor englezești.

În scopul popularizării producției naționale — atât în țară cât și peste hotare — a arătat în continuare Richard Attenborough, — vor fi organizate, de-a lungul anu-

lui viitor, o serie de manifestări și evenimente cinematografice. În acest scop a fost constituit un comitet din care fac parte 51 de membri, personalități ale vieții culturale engleze.

Festival-maraton

În vara aceasta, München-ul a organizat primul său festival cinematografic. S-a vorbit și s-a scris mult în ultimele luni ale lui 1984



În filmul japonez *Ultragiul* joacă unul dintre cele mai promițătoare talente tinere, actrița Yuko Tanaka

despre aceasta primă manifestare în care nu numai filmul a fost vedetă. Cel puțin așa ne informează Inge Rau, corpondenta ziarului „Nürnberg Nachrichten”: Münchenul strălucea ca niciodată — spune ziarista germană. Toată lumea se agita prin sălile în sărbătoare ale „Casei artistice” de pe Lenbachplatz. Seară de seară, aceeași ambianță carnavalescă chiar și costumată. Toată lumea discută parcă fără nici un fel de jenă. Afară, la Biergarten, se aud zgomotele cinematografului în aer liber. Münchenul „își celebrează” festivalul său cinematografic și ne dă ocazia să admirăm și alte capodopere, cum ar fi acelea ale coaforilor, ale căror creații recente le arborează spectacolarele săli festivalului: părul tăiat scurt la la garconne, umflat sau foarte lins. Ultimul răcnet...

Cît despre manifestarea filmică propriu-zisă, ziarista spune între altele: „Au fost programate filme realizate de femeile regizoare, filme ale noului cinematograf german, s-au organizat colocvii și seminarii. Trebuie să mărturisim însă că a domnit o anumită confuzie în toată această superbă mixtură ce părea mai degrabă destinată să creeze o stare de iluzie. Și cum nu s-a izbutit o programare prea riguroasă, s-a pus mai mult accentul pe personalitățile prezente și cunoscute. Ca de pildă regizorul spaniol Carlo Saura, care se bucură de o mare popularitate în acest moment. *Carmen*, realizat de curînd, nu e cu nimic mai prejos de *Nunta în singurătate* de acum trei ani. Dar mai există și Godard, cu propria sa versiune intitulată *Prenumele Carmen*. Sigur că nimic nu e nou-nout, dar ce importanță are? Pentru a-i fiata pe mîncenezi,

s-a invocat și recolta de la Cannes, „bomboanele” canneze. S-au putut astfel degusta, doar o singură seară, fiecare din filmele Cannes-ului, așa că afluența în sala de proiecție a fost dementă. Se afișa anunțul „complet” la comedia lui Woody Allen, *Broadway Danny Rose*. Apoi la filmul lui John Huston, *La poalele vulcanului* și al lui Werner Herzog, *Visul furnicilor verzi*... S-au văzut de asemenea alte filme celebre, cum ar fi *După repetiție* al lui Bergman sau *Călătoria spre Cithera* al lui Angelopoulos. Și bineînțeles culmea a fost proiecția maraton —

care a durat 16 ore — cu *Helmat* al lui Reisz.

Dosarul unui film

Una din realizările apreciate și mult discutate din producția bulgară a anului 1984 este *Dosarul unui judecător de instrucție*, film realizat de Krasimir Spasov, după scenariul scris de dramaturgul Gheorghe Danailov. Ambii — atât realizatorul, cît și scenaristul — sînt oameni de teatru, ambii arzînd de dorința de a face film, dar neavînd o experiență propriu-zisă în cinema. Mărturisirile unui cineast cum este dramaturgul Danailov și mai ales descrierea handicapului pe care l-a resimțit la începutul scrierii scenariului după o piesă proprie, ne determină să cităm din declarația sa:

Piesa „Toamna unui judecător de instrucție” — spune Gheorghe Danailov — a cunoscut un asemenea succes încît autorul s-a simțit covîrșit. A cunoscut succese pe scenele aproape ale tuturor teatrelor bulgare și este încă jucată atît în țară cît și în străinătate. Iată momentul, mi-am zis, să o ecranizez. Sau mai curînd să fac un film care să se inspire din piesă. La început am schimbat titlul. Filmul fiind turnat primăvara nu se mai putea vorbi de nici o toamnă. Nici o pagubă în ce privește metafora. Ni se propusese să împrăștiem pe platoul de filmare cîțiva saci de frunze moarte, ceea ce noi am refuzat pentru că măcar natura trebuie să fie adevărată într-un film. Mai scrisesem un scenariu după una din piesele mele, dar din fericire nu s-a făcut și filmul. Spun din fericire pentru că nimic nu mi se pare mai îngrat decît să scrii un scenariu după o piesă de-a ta. Trebuie să renunți la atîtea lucruri care ți-au plăcut,

(Continuare în pag. 176)

Fairuza Balk se numește fetița din Vancouver. Ea este noua Dorothy din noul *Oz*, filmat la Londra. Și găina are un nume: Billina



Integru, naiv, idealist...

Acum patru ani a mai jucat Robert Redford într-un film, este vorba de *Brubaker* al lui Stuart Rosenberg și cam la aceeași vreme a realizat el însuși un film *Oameni obișnuiți* cu Timoty Hutton în rolul titular, un film despre care s-a vorbit mult — și pro și contra. (Unii susțineau că exprimă experiența unui artist care a vrut să descrie lumea în care trăiește și nu o lume fictivă, o lume de eroi de film pe care nu-l întâlnești nicăieri. Alții au pus interesul stîrnit de acest debut regizoral al lui Redford pe seama reputației lui actoricești și a unui farmec personal pe care îl degajă, dar că, privită în sine, povestea lui cinematografică n-ar avea nimic ieșit din comun, ci ar fi o succesiune de clișee din peliculele prin care a trecut. În ce ne privește, n-am văzut filmul și deci lăsam altora locul la cuvînt și, precum se vede, și la sentințe).

Nu știm cum s-a răsfrînt asupra lui Robert Redford experiența ultimului film în care a jucat și a primului film pe care l-a regizat, dar urmarea evidentă a fost o lungă tăcere și părăsire a platourilor de filmare, ca să se ocupe cu mare elan și pasiune de o școală, un „Institut pentru apărarea mediului înconjurător”, institut care poartă însă numele „Sundance” (vezi *Butch Cassidy și Sundance Kid*). Dar Bob, cum îl alintă fanii lui americani, a continuat și continuă să primească douăzeci de scenarii pe zi, sute de scrisori și desperate întrebări. „De ce joci atît de rar? De ce atît de puțin?”

De curînd săptămînalul de mare tiraj „Newsweek” l-a dedicat un articol. Puțin spus articol — este o adevărată analiză sociologică sub titlul care ar suna cam așa: „Robert Redford — starul starurilor americane”. La 46 de ani — se spune în subtitlu, — el este încă „the golden boy” — băiatul de aur al ecranului.

Autorul articolului, David Ansen, își începe prezentarea astfel: „O agitație neobișnuită stăruie în jurul numelui lui Robert Redford și acum 15 ani după ce *Butch Cassidy și Sundance Kid* (din 1969) l-a proiectat pe firmament ca pe băiatul de aur al filmului american. Mitul Redford, acest Adonis al americanilor, s-a consolidat odată cu filmul *Cel mai frumos an* (din 1973) și de atunci a rămas — indiferent cît de des a apărut el pe ecran — drept actorul de care s-a vorbit cel mai mult, la care s-a visat cel mai mult, idolul în privința căruia s-au lansat cele mai multe afirmații”.

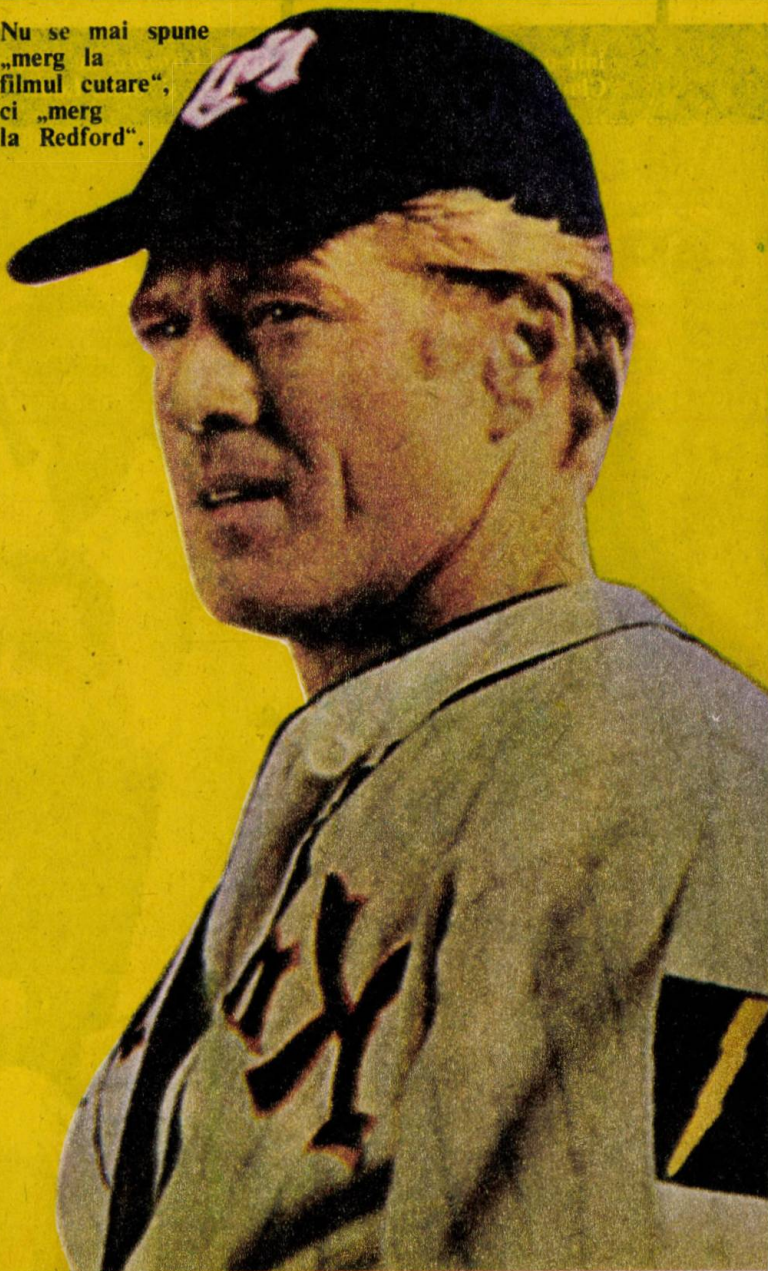
Redford este fără îndoială ultimul uriaș al Hollywoodului, unde însă nu prea pune piciorul, decît strict atunci cînd este obligat de contract. În rest, preferă munții din Utah. E considerată ca foarte semnificativă în acest

sens însăși alegerea pe care a făcut-o de a juca în filmul semnat de Barry Levinson, film intitulat *The Natural*, tradus acolo unde se afla acum pe ecrane în fel și chip. De exemplu: *Cel mai bun*. Este povestea unui tînar care visează să devină cel mai mare jucător de baseball al tuturor timpurilor. Altfel și nimic mai mult. Nu-l lipsea nimic ca să-și realizeze visul, dar o tî-

nără cu un aer ciudat i-a sfărîmat visul. Urmează deci o întrerupere de 16 ani și lată-l reapărînd într-o echipă profesionistă. Nu mai e tînar, dar va ști să demonstreze că este încă cel mai bun. Reîntîlnește o dragoste din adolescență și se îndrăgostește iar. După 16 ani, tinerii îl adulează și se gîndesc la el, dar cum viața este un amestec de bine și de rău, azi ca întodeauna, i se oferă marea cu sarea numai și numai să-și trădeze echipa în care joacă. Dar nici Roy (cel din film) și nici Redford cel din viață nu sînt făcuți din stofa trădătorilor. Rămîne așadar integru, naiv și idealist. Tentației banului el știe să-l reziste, nu însă și unei femei frumoase.

Se spune că un asemenea erou nu s-a mai văzut de la Ben Hur.

Nu se mai spune „merg la filmul cutare”, ci „merg la Redford”.



cinerama

(Urmare din pag. 174)

la monologuri scapărătoare sau la lungi dialoguri mustind de spirit. Tot ce ți se pare firesc și logic pe scenă devine nefiresc pe ecran. Tot ceea ce ai reușit să escamotezi în teatru, cinematograful îți cere să-l scoți la lumină. Și atunci îți dai seama că așa cu care era cusut este atât albă. De parte de a te agita piesa te constrânge și îți amintește de prezența ei pe un ton acerb și amar. În cel mai bun caz când imaginația îți lipsește recurgi la o scenă de interior. Atunci în loc să o scoți la capăt constăți că personajele nu fac altceva decât să meargă unul lângă altul debitănd aforisme. Ori, strada își are pro-

pria ei viață iar dialogurile spirituale, ca și frazele bine aduse din condei, odată ajunse pe stradă miros a contrafacere. Ca și când teatrul s-ar răzbuna de afrontul ce i se aduce așa și piesa teatrală pare jignită de aducerea pe platou. S-au făcut bineînțeles și filme foarte bune după piese de teatru foarte bune, dar, din nefericire - spune cu mult umor, dramaturgul bulgar - nu eu eram autorul acestora".

Mărturisirile scenaristului **Gheorghe Danailov** pline de suculență și de onestitate creatoare se completează atunci când vorbește despre colaborarea cu regizorul: „Și nu m-aș fi înhamat să scriu un scenariu după „Toamna unui judecător de instrucție” dacă regizorul **Krasimir Spasov** n-ar fi convenit să mă ajute. Numai că și colaborarea cu el era cumva o dovadă de ușurință, pentru că nici el

nu avea vreo experiență în cinema. Acest admirabil regizor de teatru nu privise încă niciodată prin obiectivul camerei de luat vederi dar ardea de nerăbdare de a o face. Și era de un optimism debordant. Munca împreună la scenariu a fost foarte agreabilă. Eu tăiam din dialoguri, iar **Krasimir** se grăbea să le pună la loc".

Și totuși din această colaborare privită cu atita autoironie de **Danailov**, se pare că filmul merită, într-adevăr, să fie văzut. Și din câte s-a scris, puțin își dau seama că la originea **Dosarului unui judecător de instrucție** stă „Toamna unui judecător de instrucție".

Dantelă

Producătorii serialului **Dallas** atît de cunoscut astăzi pe toate meridianele lumii, bineînțeles prin

Într-o pauză de filmare la *Vara Viitoare* de Nadine Trintignant: **Fanny Ardant**, **Claudia Cardinale**, **Philippe Noiret** și **Jean-Louis Trintignant**, toți în prim plan



intermediul ecranului de televiziune, s-au gândit să-și continue și seria filmelor, ca și seria succesorilor, cu un nou serial care să se intituleze **Lace** adică **Dantela**. Sigur că în centrul noii povestiri, în foileton cinematografic, se va afla o poveste de dragoste, dacă nu chiar mai multe. Ideea însă a noului serial al producătorilor. Daltas-ului, este legată de astă dată de aducerea în distribuție a unei interprete europene, pe care au descoperit-o vizionând un film în care ea juca și astăzi se luptă să o convingă să semneze contractul cu Hollywood-ul. Este vorba de tinăra actriță franceză **Arielle Dombasle**, despre care producătorii de peste ocean spun că ar aminti de **Carole Lombard** și de **Veronica Lake**. Deocamdată însă **Arielle Dombasle** care a făcut film în regia lui **Eric Rohmer** (filmul intitulându-se **Pauline pe plajă**, în 1982) este ea însăși realizatoarea unui film care se cheamă **Chasé-croisé**, film care a fost prezentat în 1984 la festivalul cinematografic de la Florența. Televiziunea franceză a folosit-o și ca prezentatoare a unor emisiuni de informatică („pentru a sensibiliza — s-a spus — pe telespectatori cu această tehnică a informaticii de care depinde viitorul nostru). Dar **Arielle Dombasle** este și scenaristă și în genere nu este considerată o simplă „prezență fizică” ci, mai ales, un spirit vicios și adesea foarte incomod.

La poalele piramelor

În vara trecută la o temperatură de 55°, la poalele piramelor, regizorul egiptean **Yusef Sahlne** a condus pe platoul de filmare improvisat pe nisipurile încinse ale Văii Regilor, o distribuție din care au făcut parte **Michel Piccoli** și regizorul de teatru, devenit actor în acest film, **Patrice Chéreau**. Filmul care își va începe cariera pe ecran în 1985 se intitulează **Adio Bonaparte** și este o cronică a expediției napoleoniene în Egipt. **Chéreau** deține rolul lui Napoleon, iar **Piccoli** pe acela al generalului **Caffarelli**...

Octogenarul optimist

În vara lui 1984 **Fred Astaire** și-a „marcat”, cum spune el, cei 85 de ani de viață. De 10 ani nu mai dansează. Adică a dansat până la 75 de ani. Demn de reținut! Sigur că renunțarea la pasiunea vieții lui, dansul, nu s-a făcut prea ușor și nici aniversarea celor 85 de ani nu este un eveniment prea încântător, dar **Fred Astaire** rămâne un iremediabil optimist. Cu ocazia sărbătoririi pe care alții i-au organizat-o el și-a adus aminte de o vorbă înțeleaptă de a lui **Bing Crosby**, unul din cei mai buni prieteni ai lui, dispărut dintre cei vii, acum câțiva ani, care în asemenea împrejurări obișnuia să spună: „Virsta e doar un număr. Și în cite numere de show n-am jucat în viața mea!”

Fred Astaire, spunea un ziarist care a fost invitat la sărbătorire, este mereu zimbitor, la fel de vicios în spirit cum era pe vremea cind dansa în anii lui de glorie. Sigur, nici la 85 de ani planurile nu lipsesc. La ce se gindește **Fred Astaire** astăzi? Bineînțeles la un rol de film, un rol în care să nu i se ceară să danseze, ci să-și pună în joc toată experiența lui de-o viață pe platourile de filmare.

Altă glorie octogenară

Am vorbit despre **Fred Astaire**, lată o altă glorie a ecranului la virsta senectuții: **Claudette Colbert**. La o jumătate de secol de la marea ei succes alături de **Clark Gable** în **S-a întâmplat într-o noapte**, actrița a fost sărbătorită în saloanele hotelului Astoria („Waldorf” ca să fim mai exacti) din New York. Au felicitat-o multe alte glorie veterane, dar cel mai remarcat a fost **Ray Milland**, care a socotit-o pe colega lui de breaslă și de virstă drept cea mai încântătoare dintre partenerile lui de film și de platou.

Claudette Colbert căreia cu greu i-ai putea da 55 de ani, e mereu binevoitoare și spirituală și singura ei mărturisire în ocazia relatată a fost următoarea: „Dacă trăiești mult, ai parte de toate onorurile”. (Spiritul cartezian al franțuzei **Claudette Colbert** nu s-a dezmințit.)

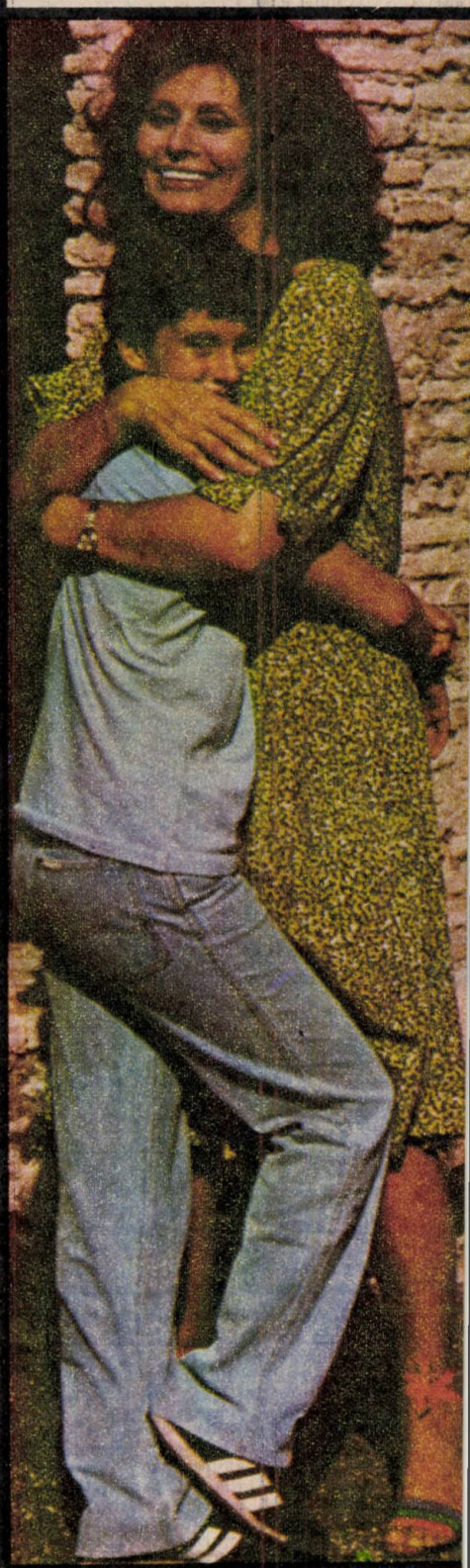
Amintiri despre Natalie

Lana Wood, sora fostei **Natalie Wood** (care după cum se știe s-a înecat în apele Pacificului în 1981 — a se vedea pag. 166) i-a dedicat acesteia un volum de amintiri intitulat **Natalie sora mea**.

Lana Wood este ea însăși actriță, are 38 de ani și seamănă ca două picături de apă cu **Natalie**. Lana spune, între altele, în volumul pe care îl semnează, că dispariția surorii ei a fost, desigur, un accident. Și că în cartea pe care i-a închinat-o s-a străduit să facă portretul unei femei ce lupta din răspuțeri cu concepțiile unui Hollywood care nu știe să descopere calitățile unei actrițe, ajunsă la 43 de ani și cu un șir de succese în cariera ei.

Cartea **Lanei Wood** se bucură de un imens interes în rîndurile cititorilor, iar un comentator este de părere că ar putea oferi chiar și subiectul unui film despre destinul unei mari actrițe hollywoodiene. Dealtfel nici n-ar fi singurul. vezi cazul **Frances Farmer**.

Un nou partener pentru Sophia Loren: fiul ei



O coproducție
în care cinematograful belgian
și-a pus speranțe:
Benvenuta cu Vittorio Gassman
și Fanny Ardant

meridiane
cinematografice

O mică cinematografie mare

L'union fait la force" este deviza Belgiei și totuși această țară continuă să se zbată între două culturi, măcinată pe de o parte de problema rivalității lingvistice, pe de altă parte de instabilitatea politică, ceea ce viciază întreaga viață socială. Neexistând o industrie cinematografică propriu-zisă, iar rețeaua internă neputînd asigura amortizarea integrală a costului unui film de lung metraj, se ivesc mereu impedimente în mecanismul de producție.

Școala da, activitate nu

Este cunoscut faptul că în Belgia sînt unele dintre cele mai bune școli de cinema din Europa, dar... prea puțini dintre absolvenți au posibilitatea să lucreze în propria lor țară. În momentul de față însă, cîteva individualități distincte sînt în plină ascensiune: entuziastul și întreprinzătorul **Benoît Lamy**, tînărul dar deja experimentatul **Marc Lobet**, debutanta **Marion Hénzel**, revelația anului '83 cotoată ca o promițătoare „cineastă a vieții autentice”, **Jean Jacques Andrien**, poet și

vizionar, adevărat explorator al imaginii cinematografice, **Robbe de Hert**, un contestatar uneori contestat (a animat grupul „Fugitive Cinema”) căruia i se prevede o carieră de proporțiile celor ale lui Welles sau Hitchcock (și nu doar pentru că le seamănă la statură), **Pierre Joassin**, caracterizat prin rigoare și personalitate, **Thierry Michel**, reprezentant al creatorilor valoni interesați de „măturii” sociale, **Peter Simons**, exigent în munca cu actorii, **Jaco van Dormael** care are predilecție pentru tandrețe, sentiment altfel de rar în cinematograful actual, artistul precoce **Harry Kumel**. O întoarcere în timp descoperă în bilanțul anilor '70 nume care au confirmat așteptările. Se semnală atunci pe platouri și prezența unor artiști, ca **Maurice Béjart** — vădit influențat de Resnais în tehnica montajului (celebrul coregraf și-a transpus baleturile în savante versiuni cinematografice) sau regretatul șansonetist **Jacques Brel**, care și-a sporit admiratorilor repertoriul succese și ca cineast. Unii dintre regizorii acelei epoci au optat pentru animație, un domeniu care a recuperat vertiginos o mai tîr-

zie dar fermă impunere pe arena mondială, în special prin lung metrajele cu personaje celebre: **Pinocchio**, **Asterix**, **Tintin**, **Lucky Luke**. Cel mai ambițios proiect actual este „Divina Comedie”, pentru care lucrează reputați graficieni francezi și belgieni.

Salvarea în coproducții

Cu experiența căpătată de cînd conduce „Lamy Films”, Benoît Lamy are tot dreptul să afirme că realizarea unei pelicule este deopotrivă o operație comercială dar și artistică, el fiind de părere că trebuie să se realizeze coproducții pentru a se putea strîna. Campania de lansare în producție a ultimului său film intitulat **Go** — odiseea exploratorului Sidney de-a lungul continentului african — **Lamy** a calculat-o în amănunt, scontînd evident și pe impactul puternic conferit prin „le mythe du bon sauvage”. **Godefroid Courtmans** care din 1974 animă „F3”, și el inițial regizor, absolut al **INSAS**, consideră că trebuie să existe o viziune coerentă asupra

situației actuale, menținându-se o permanență reciprocitate în orice întreprindere de cooperare. În schimb, reputatul producător neerlandofon, regizor și profesor la RITCS, **Roland Verhavert** de la casa „Visië” se teme să nu se piardă autenticitatea culturală atât de precară în cinematograful belgian. **Chantal Akerman**, care din 1975 împreună cu **Marilyn Watelet** conduce „Paradise Films”, este mai senină cînd afirmă că ea urmărește să-și proiecteze filmele în al 7-lea cer și odată cu ele și pe spectatori, dacă se poate. Ultimele ei realizări vădesc aceeași insolită originalitate. **Toute une nuit** (1982) printr-o subtilă suită de instanțee de mare emoție intimă surprinde într-un ritm succesiv — noaptea, zorii, dimineața — pulsul inimii umane luînd drept personaje locuitorii anonimi ai metropolei belgiene. Calea de la realitate la ficțiune, de la cuvîntul scris la imaginea proiectată nu este deloc simplă și acest teritoriu al tatonărilor și incertitudinilor, al improvizărilor și elaborării s-a hotărît Chantal Akerman să-l înfișeze în pelicula **Les années '80**. Des-

Dacă ar fi să definim cinematograful belgian, am spune că el este expresia unei continue pendulări între real și imaginar

pre dificultățile unui cineast în plin proces de filmare este vorba și în **Het leven dat we droomden — La vie dont nous revions** (1981) de **Robbe de Hert**, film a cărui acțiune este plasată la Anvers. O epocă, o mentalitate și-a propus să înfișeze în **Antwerp — Saxo** (1983) **Marc-Henri Wajnberg** încercînd să povestească în maniera filmului **American Graffiti** un moment din istoria jazzului în același legendar Anvers, tot în perioada deceniului șase. În iarna lui 1960 o mare mișcare numită „greva secolului” zguduia regiunea Valoniei. Amintirea acelor timpuri nu atât de îndepărtate este readusă în actualitate de către Thierry Michel în **Hiver 60**. Sensibilizarea publicului, de fapt atragerea spectatorilor în sălile de cinema, este un obiectiv de primă importanță pentru realizatorii belgieni. Și una din modalități constă în întreținerea interesului pentru dezbateră indirectă propusă de subiectele abordate în mod curent. Problema cuplului — de exemplu — stă în atenția multor cinești. Imposibilitatea de a-și redobîndi echilibrul după moartea violentă a prietenului ei, deși s-a reîntors printre ai săi, o doborîă pe eroina filmului **Dignei Sinke De stille ocean — Oceanul Pacific** (1984), înțelegere găsește doar la fratele ei, un om infim dar sincer și lipsit de prejudecăți. Prăpastia dintre doi soți este descrisă prin ochii unei fete de treisprezece ani ce descoperă cit de rizibile au devenit valorile de

care societatea se mai agață încă, reacția ei fiind cinică: filmul se numește **Menuet** (1982) și aparține lui **Lili Rodemarkers**. O analiză sarcastică a vieții de familie întreprinde și **Jaak Boon** în primul său lung metraj **Na de liefde** (1983). Făcînd pasul de la ficțiune la realitate, așa cum cineastii belgieni ne arată că se poate, trebuie spus că multă vreme literatura a servit drept sursă de inspirație pentru cinema, cu rezultate adesea îndoielnice, dar de cîtiva vreme se înregistrează un adevărat dialog între aceste arte, multe din peliculele valoroase ale ultimilor ani avînd la bază opere literare. Ecranizarea unui roman celebru de **Stijn Streuvels** este **De Vlasschaard — Le champ de lin** (1983) în regia lui Jan Gruyaert: natura dezlanțuită exacerbează pasiunile puterii și ale dragostei. În alt registru decît cel dramatic. În tonalități calde, învaluite de delicatețe și umor, se derulează povestea a doi oameni singuri, eroii filmului **Du sel sur la peau** de **Jean-Marie Degeves**, printre altele autor și al uneia dintre cele mai bune rețete realizate vreodată de film francofon în Belgia, **Du bout des lèvres** (1976). Un mare succes comercial a cunoscut încă de la debut și **Olivier Nolin** care semnează **Flash Back** (1983), o coproducție franco-belgiană ce amalgamează amnezia cu halucinațiile, tehnica polițistă cu descrierile de natură. Intriga eliptică și suspense-ul, mai mult sau mai puțin psihologic, seducția plastică mai ales, se întîlnesc frecvent în filmele belgiene. **Le revolver aux cheveux rouges** de **Frédéric** și **Denise Gelfuss** înglobează toate aceste date.

Dispute

Constantele care particularizează cinematograful belgian oscilează între clasicismul aproape academic al construcției filmice și căutările formale, între gustul pentru fantastic și oniric, pentru atmosfera crepusculară, dominată de angoase obscure și discreția observației sociale. Prezența referirilor picturale indică menținerea unei puternice tradiții a întregii picturi flamande: **Paul Delvaux** și **Magritte**, **Bosch** și **Ensor**, **Breughel**, **Van Eyck** și **Jordaens**. Opera cinematografică a lui **André Delvaux** deține deocamdată supremația în ceea ce privește ilustrarea fidelă a spiritualității belgiene. Știind — asemeni lui **Bergman** — că viața interioară are o pregnanță pe care faptele cotidiene nu o pot atinge, în schimb cinematograful o poate exprima foarte bine, **Delvaux** reia tema și întrebarea care îl obsedează, se oprește la coliziunea dintre real și imaginar, două universuri diferite care-și împrumută unul altuia masca. Pe același eșafodaj conflictual se întemeiază și ultimul său film **Benvenuta** în care două stranie povești de dragoste se intersectează simbolic. Această peliculă reprezintă și o premieră în peisajul cinematografic internațional pentru că reunește trei țări: Franța, Italia, Belgia.

Irina COROIU

cinerama

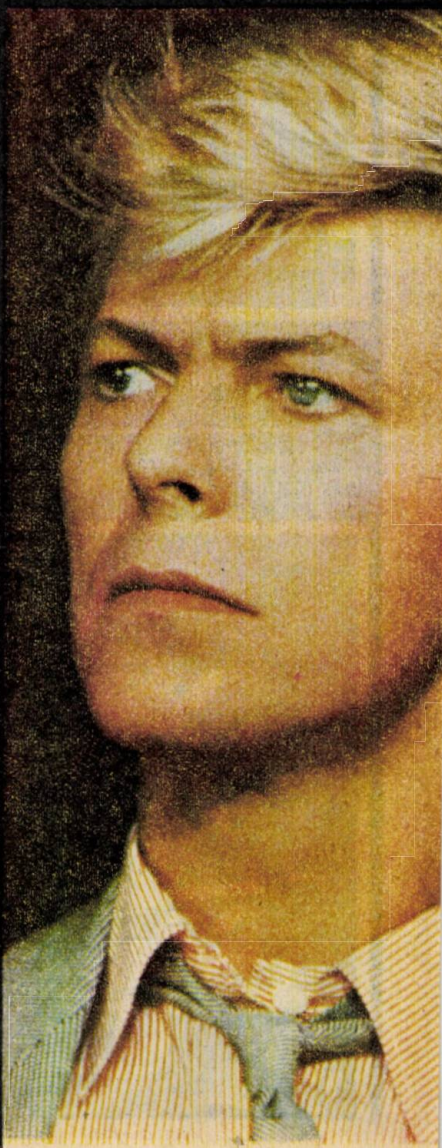
Oz

Vestitul film de acum patru decenii, **Vrăjitorul din Oz**, a fost una din povestirile pline de fantezie și farmec cinematografic, un film în care **Judy Garland** avea să-și facă, de fapt, marea ei intrare pe poarta cinematografului.

Cele trei volume ale scriitorului **Frank Baum** au păstrat încă multe alte aventuri demne de imaginația copiilor, ca și a părinților lor, în timpări și aventuri care nu și-au pierdut savoarea inocenței. Filmul **Oz**, care a fost turnat în vara asta pe platourile londoneze, nu este — așa cum ne informează săpta-

(continuare în pag. 182)

Cîntăreț de faimă internațională și acum și actor de faimă internațională: David Bowie



Revista „Cinema“ la Hol



În drum spre platoul de filmare,
un scurt popas pentru o privire în
revista „Cinema“ din România: Ann Margret

Robert Duval: în 1984, actor, regizor și producător,
iar peste toate laureat al Oscarului



Ann Margret, o lucidă

Am întâlnit-o în drum spre platoul de filmare și o vedeți și dumneavoastră în fotografie. E îmbrăcată simplu, de lucru, ca o funcționară oarecare. Ann Margret este de felul ei o persoană foarte modestă. „O actriță, spune ea, nu este un manechin pe care îl îmbraci și nu-i ceri nimic altceva decât să se miște pe un podium. Ea trebuie să fie capabilă să înțeleagă toate problemele și stările unui personaj care, de cele mai multe ori, nu este un om ci mai degrabă o sinteză de gânduri, sentimente, reacții umane. Un actor trebuie să ajungă să-i înțeleagă bine și profund pe cei pe care vrea să-i redea apoi spectatorului. Cred că actorul trebuie „să se îmbrace“ mai întâi pe dinăuntru lui, din punct de vedere spiritual și sufletește”.

La apogeul carierei

Actor, regizor și producător. Robert Duval (recent laureat cu premiul Oscar) s-a dovedit a fi un talent deosebit, preocupat să servească marea cauză a umanității. Cel mai bun exemplu al universului său creator și spiritual îl constituie filmele realizate chiar de el **Angelo, dragostea mea** și **Caldă recunoștință**. Într-un recent sondaj de popularitate, Robert Duval a ieșit la egalitate cu Tom Courtney (atât de impresionant în rolul pe care l-a realizat în **Cabinierul**). Robert Duval nu vorbește mult așa cum obișnuiesc s-o facă cei mai mulți dintre actorii de la Hollywood. El și-a adunat toate forțele și a reușit, după doi ani de zile de muncă, să realizeze filmele sus amintite. De reținut că în această perioadă a trebuit să joace și în alte filme tocmai ca să dobândească banii necesari independenței sale ca producător și regizor. Astăzi, Hollywood-ul îl recunoaște nu numai ca pe un mare actor dar și ca pe un regizor aflat la apogeul carierei sale.

De la modă la film

Una dintre cele mai frumoase și renumite manechine de modă din lume, Barbara Carrera s-a lansat de curând în cinema. Și s-a lansat în patru filme deodată și șase proiecte ferme. Barbara Carrera s-a născut în Nicaragua și la 16 ani a venit să-și facă studiile în Statele Unite. Ca să se întrețină a făcut pe manechinul la o vestită stilistă, Lilly Dache. În patru ani de zile a devenit manechinul numărul unu. Astăzi după ce a apărut în filmele *In-sula doctorului Moreau*, *Condorman*, *Embryo*, *Să nu spui niciodată*, *niclodată*, după ce a jucat alături de Sean Connery în acest „James Bond”, Barbara Carrera poate afirma că și-a câștigat locul de actriță în atât de populatul parnas hollywoodian.

Texte și fotografii de la Ray ARCO

Barbara Carrera:
încă o speranță
în cetatea filmului



Un talent — Alexandra Iakovleva —
într-o cinematografie a marilor talente

După 40 de ani...

(Urmare din pag. 163)

tele între frumosul autentic și derizoriul comercial. „Gustul publicului care pătrunde în sala de cinematograf pentru a se deconecta diferă de al celui care caută acolo cultura. Pentru cinefilul avisat, valoarea unui film ca *Fragilii sălbatici* este incomensurabilă pe lângă cea a unui *Pe ariplele vântului*...” Aceeași idee o dezvoltă și Emilia Russe din Luduș: „Există cinefilii mai neinițiați în subtilități regizorale, cărora le place un film construit pe efecte mai simple, mai directe. Aș face comparație între un cititor de roman polițist și altul care-l parcurge pe Dostoievski. Nici mie nu-mi place filmul *Pe ariplele vântului* din punct de vedere estetic, dar din punct de vedere deconectant îl tolerez...”

Pentru bucurășteanul Tudor Anghel, însă, o asemenea scindare interioară între estetic și deconectant este de neacceptat. „Din discuțiile purtate în aceste zile — îl asigură el pe Tudor Vornicu — am constatat că există mulți oameni cărora le e foarte limpede ce se întâmplă cu filmul acesta. Atât de limpede, încât îi se pare ciudat că se mai poate naște o controversă de o asemenea anvergură! Vă rog să nu citiți printre rînduri desprețul snobului; nu vreau să vă propun decât realitatea: *Pe ariplele vântului* nu-l un film prost, fiindcă așa vrem noi, ci fiindcă, pur și simplu așa este. La nivelul atins de arta filmului, la gradul de cultură cinematografică (și nu numai...) la care s-a ajuns, această afirmație devine axiomă... Atunci de ce (și întrebarea nu e retorică) transmitem asemenea filme, lășind, mai grav, celor care le înghit cu lingură cu tot, impresia că ei știu ce e bun și ce e rău? Oare așa trebuie înțeleasă deschiderea spre public? Mă mir, fiindcă tocmai emisiunea dumneavoastră îmi pare cea mai proaspătă, mai inteligentă, mai modernă... Dacă sîntem de acord că filmul e o artă, să-l urmărim ca atare...”

Și iată cum, pornind de la o dezbatere — poate excesiv de pătimașă — asupra unui film contestat, se ajun-

gea la punerea în discuție a unei problematice mult mai vaste, mai generale și mai importante, ca împărțirea în categorii a publicului, răspunderea distribuitorului față de film ca artă, posibilitatea de a influența schimbarea raportului calitativ între diferitele pături ale publicului. În orice caz, valurile succesive de scrisori primite de la începutul anului 1980 de emisiunea „De la A la infinit” ne-au întărit conștiința faptului că publicul este o categorie mult mai nuanțată decât ne-am obișnuit să considerăm, numai fiindcă ar fi mai confortabil așa.

Epilog despre punerea pe gânduri

Mai târziu, cineva m-a întrebat, cu un zîmbet echivoc pe buze dacă am impresia că chiar m-am convins teleauditorul cu privire la subcalitatea filmului disputat. Eu nu pornisem nici un moment la atac cu iluzia că aș izbuti asemenea performanță; intenția mea era, doar, să înlătur suspiciunea „snobismului”, să-mi explic și să-mi aplic — in vivo și in vitro — criteriile de apreciere. Că, în focul acestei discuții, am găsit parteneri care au început să se îndoiască de valoarea „capodoperei”, mai mulți chiar decât credeam, asta este altceva. Este, ca să zic așa, un „produs auxiliar” al operației.

În orice caz, dezbateră de atunci, din pragul anului 1980, despre *Pe ariplele vântului*, mi-a depășit așteptările. Atît în profunzimea ecoului ei în cele mai diferite pături ale publicului, cit și în stăruința ei în timp. N-aș fi bănuțit atunci că discuția susținută alături de Tudor Vornicu și Constantin Popescu va fi consemnată — fie și distorsionată — într-o carte de film, ca un moment de referință pentru viața noastră culturală și cinematografică. Este o dovadă despre cât de benefică devine dezbateră estetică publică, chiar în cele mai aparent spinoase subiecte, pentru dezvoltarea spiritului critic al spectatorului. Chiar dacă îl și irită, pe alocuri, chiar dacă îl „lovește în centrul vital al propriului său gust”.

Numai să-l pună pe gânduri...



Un poster care face senzație după 25 de ani: Marilyn Monroe (stînga) pozînd à la Theda Bara (dreapta)

(urmare din pag. 179)

mînalul „Time” — un musical și nici remake-ul peliculei din 1939 cu Judy Garland, ci o fantezie plină de dinamism, cu faze de-a dreptul captivante. Dorothy este interpretată de astă dată de o fetiță chiar de 9 ani, pe numele ei **Fairuza Balk** pe care producătorii au descoperit-o la Vancouver. Noua Dorothy seamănă destul de bine cu fosta **Judy Garland** (probabil că s-a urmărit în acest **Oz** ce nu este un remake, ca asemănarea dintre actrița de ieri și cea de astăzi să funcționeze ca o trăsătură de unire).

Fairuza Balk a și acordat primul ei interviu pe care îl reproducem după același săptămînal: „Eu sînt Dorothy — spune **Fairuza** — Am văzut filmul cu **Judy Garland**. Mi-a apărut odată în vis și mi-a spus: „Asta a fost rolul vieții mele. Știu că ai să-l joci și tu bine”. (Și ce bine seamănă totuși acest vis al micuței **Fairuza** cu visele publicitare care se obișnuiesc la lansarea unui film!).

38 de ani de film

Toshiro Mifune, mare actor japonez, are astăzi 64 de ani, o carieră cinematografică care se întinde pe 38 de ani și în decursul căreia a jucat în 126 de filme. Este cum s-ar spune un veteran.

Un grup de admiratori a organizat o sărbătorire care s-a ținut la New York, o sărbătorire care bineînțeles a avut în centrul ei o retrospectivă a celor mai prețuite dintre filmele lui **Mifune**. Doi cineaști renumiți pentru încăpățînarea lor de a nu participa la asemenea manifestări — și de celebritatea asta se bucură, pe lîngă cealaltă de cineaști, **Francis Coppola** și **Robert de Niro** — și-au călcat obiceiul și au venit să-l felicite pe marele japonez. Toți erau veseli și amabili, plini de proiecte și poate de vise. Doar **Mifune** era lucid și puțin amar. „Industria cinematografică — a ținut el să declare cu tot festivismul împrejurării — merge în jos. Toată lumea face filme pentru copii ca **E.T.**, **Războiul stelelor** sau **Superman**.

Nu mai face nimeni **Diligenta** sau **Pe aripile vîntului**”.

„Melancolia lui **Mifune**, spune un comentator, a risipit pentru o clipă exuberanța datorată cupelor de șampanie”.

Muzeu al filmului

În vara asta a avut loc inaugurarea la Frankfurt, pe malul stîng al Main-ului (iată că există „une rive gauche” și la Frankfurt) a Casei Cinematografului. Se pare că s-au așteptat vreo opt ani pînă să fie pusă la punct, dar acum e gata. Corespondentul ziarului „West-deutsche Allgemeine”, **Michael Lentz** a luat parte la cere-

monia inaugurală și a vizitat Casa descriind-o. Iată ce spune între altele: „Noua Casă a Cinematografului, situată în parcul muzeelor, care la o tot mai mare extindere pe malul stîng al Main-ului, este o adevărată bijuterie, pe care **Helge Bofinger** a avut grijă s-o facă să răspundă unui funcționalism arhitectural desăvîrșit. Cu toate anexele, complexul acesta muzeografic se întinde pe o suprafață expozițională de 4000 m pătrați dispuși pe șapte etaje. Există multă marmură în acest edificiu, care adăpostește acum colecția **Paul Z Sauerlaender**, un istoric al cinematografului, Institutul german de cercetări al artei

Cine n-o recunoaște pe actrița cehă **Jana Brejchova**?



cinematografice, precum și o sală de cinema. Un etaj amenajat cu mult gust de către Jan Schlubach este consacrat unei expoziții permanente de piese rare din istoria celei de-a șaptea arte, înfățișate în ordine cronologică: Lanterna magică, proiectoare, vechi camere de luat vederi, fragmente de scenarii, proiecte de decoruri. Aparatele de proiecție ale lui Anschutz și Edison sînt prezente și ele. Alături, într-un caf  al muzeului, sînt prezentate vechi filme din vechile realizări ale fraților Lumiere. Chiar sub acoperiș este instalată o bibliotecă cu 50 000 de volume...

Ultima oprire — mai spune ziaristul german — este o expoziție de 280 desene aparțin nd cineastului italian Federico Fellini. Descoperi aici personaje din filme ca *Viteloni*, *La Strada*, *La dolce vita* sau *Casanova*. Desenul pune în lumină imaginația fellinian , imaginație pe care o poți compara cu secvențe din filmele realizate ulterior. Zimbetul nevinovat al clownului Gelsomina a fost reluat pe ecran de Giulietta Masina. Pe portretul regizorului-rebel din 8 1/2 ai impresia că poți citi trăsăturile actorului Marcello Mastroianni".

O istorie în poster-uri

Fiecare dintre ele a fost la vremea ei o *Marilyn Monroe* — susține marele fotograf american *Richard Avedon*, care acum aproape trei decenii a primit comanda să execute o serie de fotocompoziții cu *Marilyn*  n chip de *Theda Bara*, *Clara Bow*, *Mari ne Dietrich*, *Jean Harlow* și *Lillian Russell*.  n anul 1958, revista de mare tiraj „Life” a publicat pe r nd fotocompozițiile acestora cu „Marilyn în chip de...”

După aceea, ne informează tot s pt minalul „Time”, *Avedon* a rătăcit clișeele pe care le credea chiar dispărute. De cur nd însă, trebuind să se mute într-o altă locuință la New York și  mpachet ndu-și cărțile în vederea transportului, a descoperit negativele. Iată prilejul pentru a le reconsidera și revalorifica. Nu i-a mai placut lui *Avedon* at t de mult cum  i ieșise fotografia *Marilyn*-ei în chip de *Mari ne Dietrich*, dar — spune el —  n celelalte patru ipostaze era fermecătoare. Ast  i-a și determinat să le reproducă în mărime poster (care se v nd cu 200 de dolari bucata) și să le expună la New York.  ntreaga expoziție, dar în mod deosebit exponatele lui *Avedon*, s-au bucurat de o mare atenție din partea publicului și într-una din dimineți *Richard Avedon* a  tinut un fel de conferință de presă în care a dat unele lămuriri asupra modului cum a colaborat cu neuitata *Marilyn Monroe*: „Lucram — a spus el — mai mult noaptea și realizarea acestor „portrete   la”... a durat peste o lună. *Marilyn* părea neobosită și depășea cu mult tot ce îmi puteam eu imagina.



Un film care a zguduit lumea și în primul r nd Hollywoodul: *Frances* cu Jessica Lange

Primul argument al invitării ei în Cetatea filmului a fost că seamănă cu Carole Lombard. Dar pe ea o cheamă Arielle Dombasle



Shogun

Povestea unui englez care ajunge în Japonia, în secolul al XVII-lea (ceea ce la vremea aceea nu era chiar o inițiativă la îndemâna oricui) și devine samurai, s-a bucurat mai întâi de un imens succes de public ca roman. El este un fel de saga japoneză povestită de scriitorul englez **James Clavell** și povestea aceasta a devenit un serial care la ora de față a depășit în audiență alte seriale reputate ca **Dallas**, **Holocaust** sau **Rădăcini**.

Clavell, care în timpul războiului a fost ofițer englez în Orientul îndepărtat și a căzut prizonier la japonezi, datorează, ca să spunem așa, o bună parte din familiarizarea lui cu mediul, cu obiceiurile și concepțiile nipone, tocmai acestei triste experiențe din vremea celui de-al doilea război mondial.

Romanul pe care l-a scris **James Clavell** și care, trebuie menționat, nu este primul lui succes de librărie, s-a impus pe piață ca un best-seller. Soarta oricărui best-seller este să intereseze studiourile cinematografice și bineînțeles televiziunea. Serialul care a fost realizat pe baza romanului este, cum arătam mai sus, la rîndul lui, un fel de record, dar — și treaba asta este recunoscută de toți comentatorii — atracția imensă pe care o exercită se datorează în cea mai mare măsură interpretului principal care nu este altul decât **Richard Chamberlain**.

Și viață,

și lacrimi și dragoste

Așa se intitulează cel de-al cincilea film al regizorului **Nikolai Gubenko** și al treilea în care acesta încorporează acțiunea în spațiul limitat al unei case. Dacă în **Aripi frînte** acest spațiu închis era un orfelinat, în următorul **Din viața vilegiaturistilor** — o casă de odihnă, de această dată e vorba de un azil de bătrîni. Pe **Gubenko** — orfan de război, crescut într-o casă de copii — îl preocupă soarta micilor colectivități umane în situația de a conviețui — de voie, de nevoie, întîmplător sau deliberat, pe perioade mai lungi sau mai scurte. Deci și viață, și lacrimi, și dragoste într-un cămin de bătrîni. Locatarii lui au în spate o viață de muncă, de bucurii și suferințe, de dragoste și ură. Acum le trebuie atît de puțin și atît de mult ca să trăiască. Nu doar să fie vii, ci să trăiască. În această sfințită năzuință elementară îi sprijină personalul casei: sora medicală (**Liubov Sokolova**), doctorița (**Janna Bolotova**), omul la toate (**Evgheni Evstigneev**).

În fiecare vară, în Republica Federală Germania se decernează premiile anuale pentru cinești. Anul acesta lauri au revenit unui număr impresionant de realizatori, chiar dacă unele dintre filmele acestora nu sînt cunoscute publicului mare, între altele și pentru că nu s-au găsit săli pentru proiectare. Vom aminti între laureați pe **Werner Herzog** cu filmul său **Visul furnicilor verzi**, pe **Hans Christian Müller**, cu **Kehraus**, pe **Norbert Kückelman** cu **Dimineață în Alabama** și pe **Roland Klick** cu **Steaua albă**. Dar iată-l și pe **Maximilian Schell**, alături de **Johann Feindt**, apărînd în postură de realizatori de film documentar, cel dintîi cu un lung metraj documentar intitulat **Marlene**, iar cel de al doilea cu **O viață ratată**. O serie de interpreți au primit de asemenea premii și între aceștia îi descoperim pe **Horst Buchholz**, din nou pe **Maximilian Schell**, pe **Marla Colbin**.

În privința acestor premii și a selecției făcute, ziarul **Der Tagespiegel** scrie între altele: „Palmaresul premiilor cinematografice germane din 1984 surprinde probabil într-o seamă de privințe. Pe de o parte, membrii juriului au izbutit să distingă cîteva filme de o calitate onorabilă, dintre cele realizate anul trecut, și, în ansamblul ei, selecția pare remarcabilă. Pe de altă parte membrii comisiei de pre-selecție, însărcinați să descopere filmele care au intrat în concurs, s-au lăsat ghidați de considerații estetice, fără să se gîndească la rentabilitatea producțiilor cinematografice. N-a existat deci nici o preocupare pentru succesul dobîndit de un film sau altul în fața marelui public, de numărul de spectatori pe care eventual l-au atras. Există între filmele premiate unul care nici măcar nu și-a găsit un distribuitor. Dar — spune în continuare comentatorul ziarului vest-german — independent de toate acestea, hotărîrile juriului ne incită să ne punem unele întrebări în privința unor filme care nu au fost reținute. De ce de pildă n-a fost recompensat filmul lui **Peter Lilienthal** intitulat **Autogramă** sau filmul lui **Rudolf Thomas** **Un sistem fără umbre**? Aceeași întrebare poate fi pusă și în privința filmului **Pace cu mentă** de **Marianne Rosenbaum** sau **Puterea sentimentelor** al lui **Alexander Kluge**”.

Continuînd seria întrebărilor incomode, ziarul ajunge și la filmul lui **Hans Christian Müller** despre care spune că este o caricatură a plictisului în care sînt distilate plăcerile burgheziei și despre care crede că ar fi meritat un mare premiu, ca și **Încercare de supraviețuire**, film care se petrece într-un spital, într-un mediu asupra căruia cineastul are o privire critică.

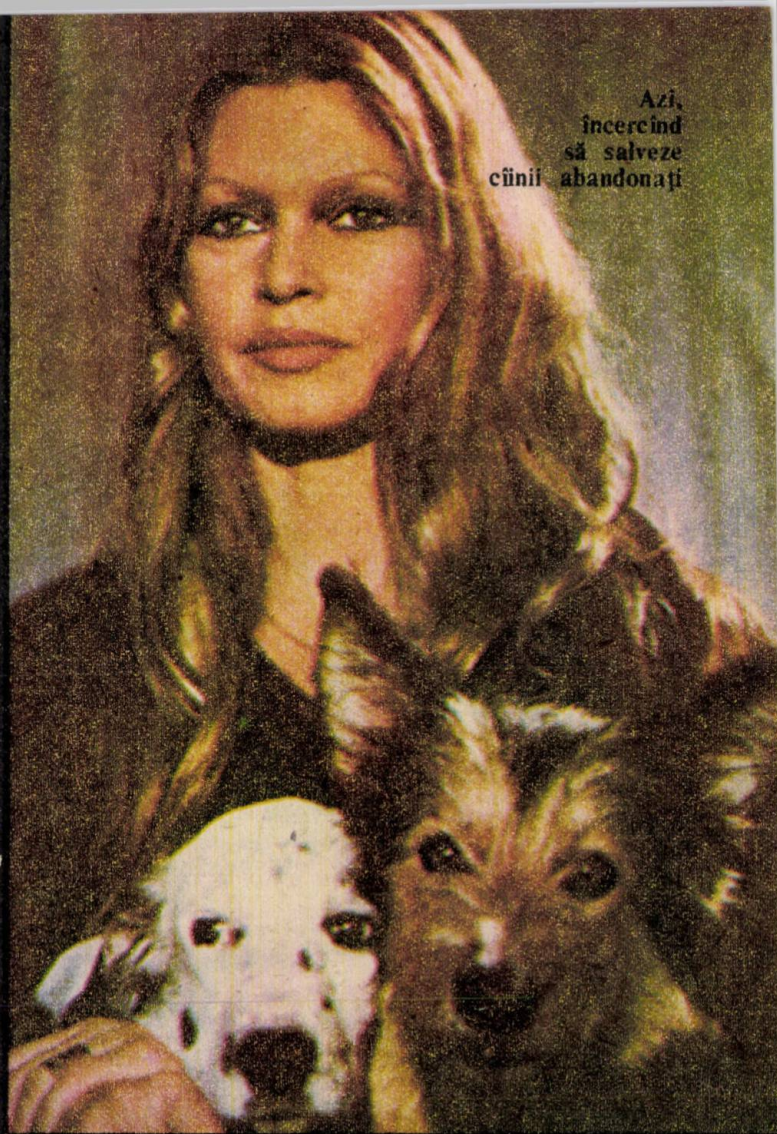
Dar premiile sînt întotdeauna o bucurie pentru unii și o neplăcere pentru cei care nu le obțin. Și întotdeauna un palmares trezește

Robert de Niro în *A fost odată în America* cu care a venit în '84 la Cannes (de unde a plecat dezamăgit)

Cercul pătimas se numește filmul lui Claude d'Anna turnat în Sicilia. În rolurile principale: Max von Sydow și Assumpta Serna.



Ieri o siluetă
care, și ea,
a contribuit
la crearea
unei legende



Azi,
încercînd
să salveze
cîinii abandonăți

memoria actorilor

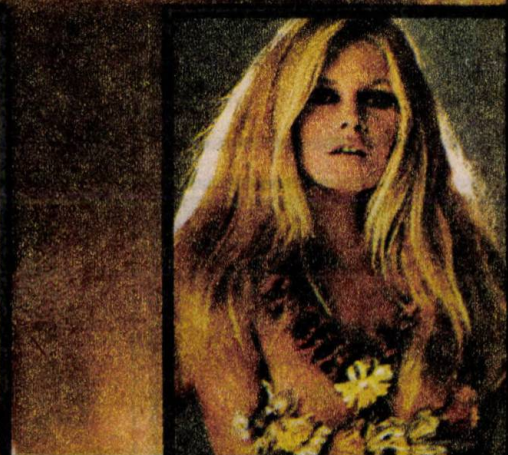
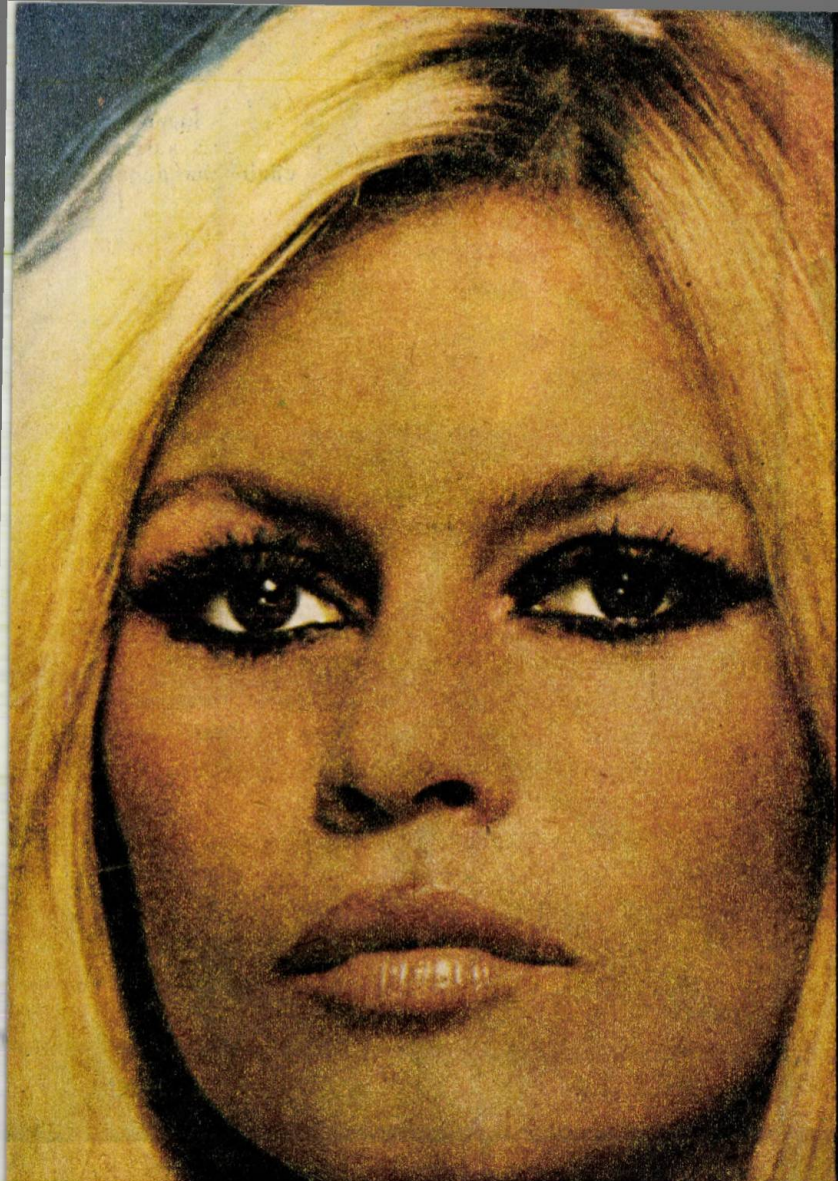
„Am ce
mi-am dorit: liniște“

Mai mult chiar decît în Franța, pentru restul lumii Brigitte Bardot este, și rămîne, un mit, o legendă. Cu prilejul împlinirii vîrstei de 50 de ani, vîrstă pe care, ca și Sophia Loren sau Gina Lollobrigida, nu numai că nu vrea să o ascundă, dar ține neapărat s-o facă publică, vedeta l-a primit, în casa ei din Saint Tropez, de unde militează pentru protecția animalelor, pe fostul ei soț și mentor, regizorul Roger Vadim, cel care a lansat-o pe ecranele lumii și l-a pecetluit gloria cu filmul **Și Dumnezeu a creat femeia**. „Acolo am găsit un mit în viață, de fapt, o femeie tînără, frumoasă care este la fel de fragilă și exigentă ca

Ca și M.M.,
Marilyn Monroe,
B.B.,
Brigitte Bardot
a făcut
din două inițiale
un mit

acum 30 de ani, și care, tot ca acum 30 de ani și de atunci încoace, se bate împotriva uzurii sentimentelor”.

Deci, să vedem ce spune mai departe Vadim: A fost frumoasă întotdeauna și la licărirea focului din cîmin și sub proiectoarele de cinema și în bătaia soarelui, la amiazi. Dealtfel, ar trebui să folosesc verbul la prezent: estel Saint Tropez, iulie 1984. Îi dau un telefon. Îmi răspunde: — „Nu pot astăzi seară, dragul meu Vava. Răspund la scrisori. Am peste 200 și n-am secretară. Nu-mi mai scriu vinătorii de autografe, ci prietenii, unii pe care-l știu, alții pe care nu-l cunosc. Toți mă încurajează în bătaia pe care o duc ca să apăr animalele. — Dar miine poți? — Vino la Madrague la ora 8 seara”. A doua zi, punctual, mă înființez. Un concert de lătrături mă înțîmpline. Paznicul îmi deschide: Brigitte este încă la casa ei de la țară, unde are treabă. Pe la 21.30, un Break Renault delabrat se oprește în curte. Legenda, mitul e la volan, în



În 1958, Yousuf Kars era unul din cei mai la modă fotoreporterți și-i făcuse papei de pe atunci, fotografia oficială. După care i-a făcut un poster Brigittei Bardot: „Vai — a comentat ea — iată ce ușor se trece de la sfinți la păcătoși!”

jeans și T-shirt. Coboară din mașină cu pletele în vînt, fața și brațele pline de noroi și de praf. Murdară din cap pînă-n picioare: — „Iartă-mă, am întîrziat, dar a trebuit să plivesc, să stropesc, să-mi hrănesc porumbeli și pe ceilalți pensionari!”... Intrăm în casa care nu s-a schimbat de 15 ani. Totul aici e la scară umană, confortabil și personalizat. Ce contrast cu reședințele seniorilor filmului de la Hollywood, făcute să impresioneze și să illustreze succesul și dolarii! — „Ia-ți ceva de băut, pînă mă spăl și mă schimb”. Ne ducem la restaurant. Brigitte e tot în pantaloni și cămașă bărbătească. Părul pe umeri. Comandă o sticlă de șampanie, în cinstea întîlnirii noastre. Mă întreabă: — Ești fericit? O întreb: — Dar tu? Îmi răspunde: — Într-un fel, sînt chiar mai fericită decît înainte. Am ce mi-am dorit: liniște. Tie ți-e frică de bătrînețe? — N-ai putea spune că mă dau în vînt după ea, dar deocamdată nu disper. Ea nu-mi vorbește de temerile ei. O doamnă simpatică de la o masă vecină îl cere un autograf. — Îmi pare rău, dar nu dau autografe. Știi, eu nu sînt actriță.

Pe străduța care duce din port la citadelă, Brigitte a deschis o prăvăliuță, unică în genul ei. Un local de 5 metri pe 3, unde se îngîmădesc tot felul de fleacuri: o bicicletă veche, cărți postale, fotografii cu dedicație, o rochie din filmul ei *Adevărul*, pantofii din *Viață particulară*... N-o să recit, ca Prévert, inventarul. Dar imaginați-vă pe Greta Garbo vînzîndu-și pălăriile, pe John Ford, ochiul de sticlă și pe Marlon Brando proteza din *Nașul*. Numai Brigitte putea să abandoneze publicului, ca într-un talcioc, spuma legendei sale.

Nu a trîșat niciodată, nici cu ea, nici cu ceilalți: public, bărbați, viață. A traversat oceanul într-o barcă cu pinze și a supraviețuit uraganelor. Bardot a jucat alături de mari vedete și sub conducerea unor mari regizori, dar întotdeauna a fost alergică la celebritate și la putere. De frică? Nu cred. Detestă corolarele succesului: arivismul, vanitatea, minciuna. Nu dorea faima pentru ea și nu avea încredere în consecințele faimei celorlalți. O singură excepție în viața ei, pe care a plătit-o: căsătoria cu multimilionarul Günther Sachs. Am văzut-o, odată, pe vremea aceea. Era abătută, debusolată, singură: „Am un valet, trei femei de serviciu, șase cameriste, patru grădinar, două ducese, un viitor rege al Greciei (sau al Spaniei, nu mai știu), pe adjunctul mafiei din Nevada, pe prințul de Savoia, pe Paul Newman, pe Visconti, pe Ava Gardner și un soț care mă răsfăță, iar eu mă plictisesc, mă plictisesc, cum niciodată în viața mea nu m-am plictisit.” Cîteva luni mai tîrziu, divorța...

După cîteva zile, mă plimbam prin piața Lices, din Saint-Tropez. Văd o fată care se urcă într-o mașină decapotabilă. Silueta subțire, în blue-jeans strînși pe trup, mi-o amintesc pe Brigitte, cea din tinerețea mea. Inima îmi bate mai tare: nostalgia îmi spun, și dau să plec mai departe. Mașina demarează și trece, în goană, pe lângă mine. Văd profilul celei de la volan și-mi dau seama că e ea. Ea, Brigitte, ea azi, ea la 50 de ani. Ce importantă are? O strig. Urlu numele ei. Nu mă aude. Mașina se pierde în zare. Legenda rămîne.

Și refuzul publicității poate fi o reclamă?

In interviul din care am citat pasajele cele mai semnificative apare o Brigitte Bardot care refuză gloria cinematografului (cu care zice că n-are nimic în comun), refuză publicitatea (dar a făcut un film despre viața ei, un film pentru televiziune la care „a suferit foarte mult când vedea venind echipa de filmare”), refuză imaginea ei de ieri și propune o altă de astăzi (drept care nu se mai fardează și nu se mai îmbracă în lamé) și lată că refuzul publicității devine o publicitate în sine. Brigitte Bardot - iubitoare de animale și prietenă a scriitoarei Marguerite Yourcenar - nu este oare ceea ce rămâne când gloria vedetei s-a dus?

Că vrea ori nu, pe Brigitte Bardot istoria cinematografului o va păstra în filele ei ca pe un fenomen al unei epoci în care filmul căuta să schimbe structura narativă ca și imaginea zeilor și mai ales a zeitelor ecranului. Brigitte Bardot este astăzi o zeiță care se reneagă, își contestă gloria cinematografică de ieri pentru reclusiunea de azi. De care se vorbește totuși destul de des și de mult.

Brigitte Bardot își începe mărturiile făcute unui trimis al săptămânalului „Paris Match” în felul următor: „Sînt obosită de atîta singurătate”. Înconjurată de șapte cîini și 60 de pisici - aceasta este prima remarcă a corespondentului revistei sus menționată - B.B. trăiește retrasă, în faimoasa ei proprietate, la Madrague, de la Saint-Tropez. Acțiunea ei pentru protecția animalelor i-a atras nenumărate prietenii. Și totuși, la 50 de ani - spune corespondentul - B.B. se simte singură. „Dau mult, spune ea, dar nu primesc mare lucru în schimb”, lese rar din casă. Și tot atît de rar face mărturisiri. A făcut una, încă una, săptămînalului „Paris Match” din care extragem fragmente:

— Am o putere să mut munții din loc, dar nu sînt în stare să-mi urnesc barca vieții, dacă nu vine cineva să sufle în pinzele ei. Asta și este drama vieții mele. În unele zile, mă simt obosită de atîta singurătate.

— Dar ce vă lipsește? — o întreabă ziaristul.

— Puterea de a împinge barca vieții mai departe. Cîteodată mă opresc. Mă trezesc foarte singură seara și încep să plîng cînd mă urc în pat. Am suferit foarte mult în viață. Am fost foarte fericită, foarte bogată, foarte frumoasă, foarte adulată, foarte cunoscută și foarte nenorocită, prea adesea dezamăgită. Am avut decepții înfrîntoare. Iată de ce am ales să trăiesc retrasă și singură. Am devenit foarte sălbatică. Tot ce-a fost s-a terminat...

— Vă considerați un om obișnuit?

— Ce face o vedetă
cînd își începe
retrospectiva
personală?
— Plînge.

— Nu se vede? (ris). Sînt extrem de simplă și am dat deoparte toate artificiele din viața mea. Dacă veniți să luați masa la mine, am să vă primesc cu o luminare pe masă, o să pregătesc eu singură mîncarea și o să bem un pahar de vin roșu în pahare în care a fost muștar. Puțin îmi pasă de rest. Ceea ce mă interesează este ce se află în farfurie. Același lucru și în prietenie. Ceea ce contează nu este tot ce strălucește, ci fondul.

— Asta este Brigitte în stare pură?

— Cred că ar fi greu să fac altceva în plus. Astăzi simt că exist. Nu mai sînt o imagine, un fizic, un sex-simbol, ci un purtător de cuvînt. Dacă pun din cînd în cînd puțin ruj pe buze, gene false și alte acareturi nici gînd. Asta, dealtfel, nici n-ar mai schimba mare lucru. Sînt așa cum sînt. Nici pic de machiaj, pîrul drept, și ridurile la vedere. N-o să mă mai vedeți vreodată în rochie de lamé de aur...

— Poate că sînteți prea retrasă?

— E adevărat, vîd puțină lume. Într-o zi a venit la mine Marguerite Yourcenar. Singură a venit. Era seară, cîrînd după ce fusese aleasă la Academia Franceză. Tinea de mult să mă înlînească. Are o mare slăbiciune pentru mine. Cred că avem multe în comun. Și ea e vegetariană ca și mine. Și într-o singură frază m-a explicat și de ce: „Ca să nu trebuia să-mi diger agonía”. Într-una din cărțile ei, „Timpul, acest mare sculptor”, există două capitole extraordinare închinat animalelor, exact în sensul în care înțeleg eu să le iau apărarea. (De ani de zile B.B. - se știe prea bine treaba asta - a lansat campanie după campanie pentru protejarea pulilor de focă și a tuturor animalelor aflate în suferință, ceea ce presupune o activitate - cum susține ea - covîrșitoare.)

— Și cine vă dă o mînă de ajutor în toate astea?

— Nimeni, și singură nu pot face chiar totul. Sînt singură și n-am nici secretară. Zi de zi primesc sute de scrisori și răspund la toate. Muncesc pînă la două noaptea. Îmi este dat cîteodată să citesc lucruri înfrîntoare

și atunci izbucnesc în plîns. Plîng uneori cîte două zile în șir. Dar pe urmă îmi reincarc bateriile.

— Și pentru aceste animale v-ați întoarce la cinema?

— A, nu. Cu cinematograful am terminat. Nu mă interesează. Am pus punct acum 11 ani și am întors pagina. Cinematograful de astăzi e cu desăvîrșire inodor, incolor și înfrîntător. E imaginea civilizației actuale. Cu cît o actriță e mai șule, cu atît reușește mai repede. Cu cît un actor e mai pocit, cu atît e mai la modă. Trăim un adevărat coșmar.

— Nu mai credeți în vise?

— Societatea asta împiedică visul. N-am mai călcat într-un cinema de vreo șapte ani. Mă uit la televizor și rămîn trîznită. Starurile de astăzi sînt pline de coșuri, vorbesc în argou și locuiesc la comun. Asta nu mă poate face să visez. Prefer filmele mai vechi, cu dialoguri bogate, dialogurile alea care răbufneau ca niște focuri de artificii.

— Dar noua generație?

— Îmi place Yolande Pliot, Marie-France Pisier, Anicée Alvina, Corinne Le Poulain, Isabelle Adjani. Dacă aș fi bărbat, singura care m-ar face să visez ar fi Isabelle Adjani. E încîntătoare.

— Ați turnat totuși o serie de trei emisiuni despre viața dumneavoastră.

— Da, și treaba asta m-a îmbolnăvit. Erau zile în care nici nu puteam să filmez. Cînd vedeam că sosește echipa de filmare, cu toate cablurile și camerele de luat vederi, cu reflectoarele lor, preferam să mă ascund. Nimeni nu știa unde m-am ascuns. Ceașuri întregi stăteam ascunsă prin cîtioane...

„Am dat deoparte toate artificiele
din viața mea”, declară astăzi
B.B.



mari cinești



Trei nume și
nimic mai mult:
Bibi Andersen,
Ingmar Bergman,
Liv Ullmann.
Mai e nevoie
de vreo explicație?

Între Scylla și Charibda sau între teatru și film

O altă posibilitate decât aceea de a evita dificultățile ar fi aceea de a le căuta cu obstinație, pentru a alerga apoi de la una la alta. Măsurată astfel, distanța dintre Scylla și Charibda nu mai pare chiar mică. Distanța dintre teatru și cinema depinde de unghiul din care o privești, dar conexiunile lor certe fac să fie nevoie de mult profesionalism pentru a nu le confunda între ele, atunci când e cel mai puțin de dorit. Sînt numeroase și adesea bine-cunoscute cazurile de regizori de teatru tentați de film sau de regizori de film tentați de teatru, cu beneficii reciproce mai mari sau mai mici. Nu tot atât de numeroase și, paradoxal, nici suficiente de cunoscute sînt cazurile de dublă profesiune, de dublă carieră, în teatru și film în egală măsură. Celebritatea în film o umbrește pe cea din teatru, sortită să funcționeze într-un perimetru limitat geografic. Exemplul poate cel mai important după Ella Kazan este Ingmar Bergman.

Cea dintîi celebritate a lui Bergman se datorează teatrului. Ea s-a păstrat în Suedia și după celebritatea obținută de regizor în cinematograful mondial. Iar importanța lui Bergman pentru mișcarea teatrală suedeză, în interiorul căreia a determinat, singur și unanim recunoscut, un adevărat reviriment estetic și economic, nu poate cîntări mai puțin decât importanța lui Bergman pentru arta filmului, căreia i-a cîștigat, conform unui punct de vedere american, un public nou, de intelectuali pînă atunci ostili. Punct culminant al carierei sale teatrale, urmat firește nu de un declin, ci de o culegere de roade, sfîrșitul deceniului șapte îl consacră pe Bergman drept cel mai important regizor de teatru suedez alături de Alf Sjöberg (la rîndul său dublat sau dedublat, într-o carieră cinematografică).

Pînă la primul său film (*Criză*, 1945) Bergman scrisese proză și teatru, din care-și va extrage nu o dată scenariile, făcuse multă regie de teatru și conducea deja Teatrul din Hålsingborg.

Iar reputația sa ca regizor de teatru va fi egalată, față cu publicul suedez, de cea de regizor de cinema abia la cel de-al șaptelea film al său, primul succes (*Setea*, 1949), dată la care montase deja la teatrul din Göteborg primele sale spectacole importante (*Camus* — „*Caligula*”).

Toate filmele lui Bergman pînă la *Fragili sălbatici* (1957) poartă, mai discretă sau mai frapantă, amprenta omului de teatru. Exemplar pentru valabilitatea față de teatru, *Surîsurile unei nopți de vară* (1955) cumulează la nivelul dramaturgiei nenumărate influențe, depistate de exegeți, alăturînd pe Feydeau lui Marivaux și Beaumarchais, pe Strindberg lui Shakespeare. Acțiunea este structurată în trei timpuri dramatice, formînd trei acte, în respectul celor trei unități clasice. Regia are în vedere în mult mai mare măsură mișcarea actorilor, decât cea a aparatului de filmat. Această marcată prezență a omului de teatru într-o operă cinematografică a fost însă departe de a-i aduce prejudicii. Revela-

tie a Festivalului de la Cannes din 1956, filmul i-a adus lui Bergman consacrarea internațională — tirzie (la cel de-al 16-lea film al său), dar senzațională. Explorind o cu totul altă zonă a preocupărilor regizorului, filmul său imediat următor, **A șaptea pecete**, ilustrează și o cu totul altă relație între Bergman — omul de teatru și Bergman — omul de film. Demers poetic și filozofic, tribut mai curînd picturii de frescă naivă medievală și gândirii existențialiste (Kierkegaard practic omniprezent la Bergman, considerat asimilat în cultura țărilor nordice), filmul este dezvoltarea cu mijloace cinematografice a unei scurte piese de teatru, „T — Trämling” („Pictură pe lemn”), scrisă de Bergman cu doi ani înainte (jucată la Paris în 1959). Filmul, ca și piesa, plantează în imagistica medievală, familiară și obsedantă pentru Bergman încă din copilărie, fațete ale unei angose contemporane sau, mai exact, prelungirea în contemporaneitate a unor palme și neputințe omenești ancestrale. Apare aici Bergman omul de teatru, care se exprimă pe sine cu mijloacele cinematografului și își propune să o facă în maniera pictorului medieval, care construia cu sensibilitate, măiestrie și bucurie o altă realitate, concepută de fantezie, o realitate creată în interiorul celei date.

Un alt cuplu de filme succesive, spectaculos contractant la nivelul structurii, este cel format de **Fragili sălbatici** (1957) și **În pragul vieții** (1958). Considerat primul film bergmanian „romanesc”, construit nu în jurul unei situații dramatice, ci al unor stări de spirit, fără dezvoltarea riguroasă a unei intrigi de tip teatral și cu o acțiune ale cărei elemente sînt aservite unei „ordini” subiective prioritare, **Fragili sălbatici** este urmat de un alt triumf al convenției teatrale în cinema. Plecat de la o năvălă, scenariul filmului **În pragul vieții** este „articulat” de Bergman conform celor mai stricte norme teatrale: personaje exemplare în situații exemplare, ce-și ating deznădămintul în intervalul de timp prescris și într-un spațiu cît se poate de limitat. Se adaugă un anume „documentarism” de tip reportaj TV, dar nici el străin teatrului. În altă ordine de idei, ambele filme au fost declarate, pe rînd, în epocă, „cel mai mare film al lui Bergman” — **Fragili sălbatici** de către critica internațională și **În pragul vieții** de către critica suedeză (criteriile par să fi fost de ordin diferit, preponderent estetic în primul caz, etc. în cel de-al doilea).

Prezența structurilor teatrale în filmele lui Bergman pierde în general din importanță, pe măsură ce universul său cinematografic devine mai abstract, prin esențializarea unor experiențe individuale de rezonanță existențială. În vreme ce persistența unor teme, idei, motive sau chiar soluții preluate de la marii săi dascăli dramaturgi și folosite pentru o cît mai fidelă exprimare de sine în termeni în totdeauna (după **Noaptea salimbancilor**) cît mai accesibili, nu încetează să fie pasionantă de urmărit. Critica a continuat și continuă totuși să caute și să semnaleze relații directe ale filmelor sale cu teatrul (regretatul **Truffaut** afirma că **Strigăte și șoapte** e o combinație de Cehov și Strindberg). Certă și cu adevărat interesantă însă

este modificarea opțiunilor de limbaj, care se face în paralel în teatru și film. Abordînd din celălalt unghi posibil dubla profesiune a lui Bergman, apare ca relevantă, chiar dacă mult mai puțin accesibilă publicului internațional, influența regizorului de film asupra regizorului de teatru. În teatru, Bergman a evoluat de la o extremă libertate în alegerea mijloacelor și o abundență a ideilor, personale, ce ajungeau să copleșească textul (anii '40—'50), către un stil epurat, sobru, cu preferință pentru decorul auster și culoarea uniformă, cu mare dragoste față de clasic și respect față de text (anii '60). În film, cea care începe să fie radical epurată este imaginea, compoziția cadrului devine riguroasă și netă, meticolos controlată în maniera hitchcockiană. Dialogul, „confeșiune și confidență”, are firesc și cursivitate, pare spontan. Scade numărul personajelor, al ambianțelor, exprimarea e simplă și concretă. O permanentă — actorul. Actorul în centrul atenției, în teatru ca și în film.

**Ingmar Bergman
este unul din rarii
cineaști ai lumii
care a știut
să arunce o punte
între
teatru și cinema,
ba chiar
să le interfereze**

Marea sa abilitate în îndrumarea actorilor, de la care obține claritate, plasticitate și, nu o dată, evoluții surprinzătoare, a rămas să asigure, de-a lungul anilor, valoarea și marcă personală tuturor întreprinderilor semnate Bergman. Lucrînd în echipă, colaborînd cu aceiași oameni (nu numai actori, ci și scenografi, compozitori etc.) în teatru și în cinema, Bergman conferă dimensiuni suplimentare conceptului de „autor” al unui film sau al unei puneri în scenă. Formîndu-și colaboratorii și formîndu-se alături de ei, el este în bună măsură și „autor” al unei echipe. Menținînd calea deschisă între teatru și film, o face în folosul transferului de valori și al unei cît mai complexe etalări a personalităților artistice implicate. Actorii bine-cunoscuți al filmelor sale sînt interpreții, nu mai puțin cunoscuți în Suedia, al unor mari roluri în montările lui Bergman din teatru (între exemple **Max von Sydow** în „**Peer Gynt**” și „**Faust**”). Ca un echivalent al modului său foarte personal de utilizare a prim-planului în cinema, apare în teatru accentul pus pe expresia fizionomică a actorilor, care joacă cu fața la public, puși în valoare de o lumină extrem de subtil folosită, cu pondere mare în spectacol, dar care nu distrage atenția, ci se integrează fin orchestrației, de factură muzicală, ce ordonează fluent toate elementele producției. Încercînd în puterea cuvîntului, Bergman cere rostirea lui clară, evită ambiguitățile, modificările de subiect prin artificii regizorale, al-

terările de orice fel ale textului. Această atitudine a lui Bergman, funcționînd într-o perioadă în care gloria sa atinsese apogeul în Suedia și calificată de critica vremii drept modestie, a fost dublată, în anii celebrului său directorat la Teatrul Regal de Dramă din Stockholm (1963—1966), de o mare generozitate față de diverse talente regizorale, cărora le-a oferit cea mai importantă scenă a țării în condițiile unei mari libertăți de lucru. Politica sa directorială, dusă de la înălțimea prestigiului său imens, a determinat o modificare spectaculoasă a statutului social, economic și estetic al întregii mișcări teatrale suedeze. Apreciată ca o dublă eliberare a teatrului suedez, „reforma” lui Bergman a înlăturat dominația unei tradiții de joc „ibseniene”, de factură psihianalitică, deschizînd drum modernizării, îmbogățirii mijloacelor de expresie în teatru. Propriile sale puneri în scenă cu piese de Ibsen (între care o celebră „**Hedda Gabler**” reeditată și în perioada müncheneză) etalează o viziune detașată de abordările uzuale, mai vechi sau mai noi, dar nu și de spiritul textului. Aceași dragoste față de textul capodoperei pare să-l fi condus și la ignorarea modelului stanislavskian în montarea lui Cehov (ilustrativ spectacolul münchenez cu „**Trei surori**”, 1978). În fine, admirația pentru clasic pare să fi trecut foarte recent la dorința de actualizare a lor, temerară chiar, așa cum mărturisește adaptarea sa după „**Don Juan**” de Molière, pentru Festivalul de la Salzburg din 1983.

Opțiunea sa în teatru pentru autori dintre cei mai diverși, chiar dacă o preferință pentru clasic a fost remarcată de critică și confirmată de regizori, poate fi comparată, fără impunerea unor concluzii, cu multitudinea influențelor teatrale asupra filmelor sale (din primele două decenii, în special). Între 1944 și 1966, Bergman a pus în scenă Ibsen, Strindberg, Shakespeare, Molière, Goethe, Kafka, Pirandello, Camus, Weiss, Albee. În aceeași perioadă, filmele sale conțin, conform exegeților, rezonanțe clare și persistente din Strindberg, Camus, Cocteau, Sartre, Pirandello, Marivaux, Beaumarchais, Shakespeare, Feydeau, Anouilh și ocazional, din teatrul romantic — Hugo și Dumas-tatăl sau din melodrama secolului al XIX-lea. Lista influențelor cinematografice asupra filmelor lui Bergman poate, în funcție de cultura și inspirația criticului, deveni pe cît de vastă pe atît de neconcludentă. Școala suedeză de film, expresionismul german și „realismul poetic” francez au contribuit fără îndoială la constituirea unui eventual stil bergmanian, care însă, prin eclectismul mijloacelor de expresie și prea puțin ortodoxa lor întrebuintare, nu are alt agent coagulant decît personalitatea impunătoare a regizorului. Personalitate manifestă într-un spațiu cultural lax, asimilat și imediat aservit spațiului interior individual, cu o remarcabilă mobilitate și dezvoltare în manevrarea sistemelor de referință și adevărarea lor.

Revenind din pasiune pentru simetrie la imaginea inițială, se poate conchide că balansul între Scylla și Charybda a bălătorit o cărare „aere perennius”, la care privim cu respect.

Andrei MIHĂILĂ

„În fața
ușii închise”,
s-ar putea
numi
portretul
lui

Gene Hackman
realizat
în 1984.
În el,
în California



interviu

Maturitate

Gene Hackman a apărut pe firmament în 1967. Avea un rol secundar în **Bonnie și Clyde**, dar încă de la acest rol s-a impus pentru că a și fost propus la un „Oscar” pentru rol secundar. Dar „Oscar”-ul — și nu pentru rol secundar — avea să-l obțină abia în 1971 cu **Fillera franceză**. Au urmat alte filme și alte roluri de răsunet — între care **Sperietoarea** lui Jerry Schatzberg, **Conversația** lui Coppola etc. și în sfârșit acum **Nevola de dragoste** de același Schatzberg care este de fapt o reluare a **Neînțeleșului** lui Comencini, film apărut pe ecrane în această toamnă însoțit de un oarecare scandal public, între regizor și scenarist (poate cu bună știință comercială).

Gene Hackman este — cum spune criticul francez Henri Béhar — un uriaș al ecranului, un om liniștit și chiar timid. Dar cu păreri profunde și măsurate.

— **Cum reacționați** — l-a întrebat ziaristul francez — când primiți un scenariu? Vă întrebați poate de ce vi s-a adresat dumneavoastră?

— Mi se întâmplă să mă întreb asta — a răspuns Hackman. Dar îmi dau seama că cel mai adesea scenariul mi-a fost trimis pur și simplu pentru că cineva voia să monteze o afacere. În afară de asta la primirea unui scenariu, de obicei îmi pun două întrebări: 1. În ce măsură seamănă cu personajul? 2. În ce măsură nu seamănă cu el?

— **Marcel Bozzuffi** povestește într-o zi că în „Fillera franceză” aveți un moment în care vă năpustești asupra lui încât a avut senzația că o să-l omorâți.

— **Gene Hackman** (rîzînd): S-ar prea putea. Cu anii mi-am format un fel de a fi care atunci cînd camera începe să tourneze mă face să plonjez cu totul în pielea personajului. Dar trebuie să spun că o parte din mine rămîne întotdeauna în afară, privește, observă dar nu se detașează cu totul... De fapt mă pierd înăuntrul personajului. Asta nu vrea să spună însă că si sînt personajul. Pur și simplu într-o stare de totală concentrare. Personajul astfel conceput se află de fapt la capătul mai multor luni de reflecție, de meditație asupra lui. De reflecție în chip solitar. Cînd citesc scenariul pentru prima oară nu fac altceva decît să încep să caut, să mă gîndesc și să reacționez la ceea ce decanșează el în mine. După aceea nu-l mai citesc pînă în clipa în care trebuie să-l realizez. Nu știu ce va fi acea scenă și nici atmosfera ei, nici cum o să abordez personajul meu în raport cu alt actor din alt personaj. Știu doar pînă la ce punct personajul ce mi-a fost încredințat poate să se întindă într-o anumită arie. Am cu mine, asupra mea, acea bogăție de reflecție conștientă sau inconștientă pe care am acumulat-o în ultimele luni. Și încă ceva: nu citesc niciodată indicațiile dramatice, nu citesc decît dialogul și nici măcar nu învăț replicile pînă în dimineața în care scena urmează a fi turnată. Pe urmă încep să studiez platoul, privesc spațiul acțiunii și îmi spun: „Ei da, iată aici urmează să se petreacă”. Pentru că, trebuie să spun, există o serie de probleme pe care nu ți le poți pune decît în funcție de acest spațiu. Cel puțin asta e metoda mea de lucru. Nu spun că e cea mai bună, dar este o metodă de lucru care pentru mine funcționează de minune...”

Cîntînd după „Gară pentru doi”

Era inevitabil, era „jegic” ca *Liudmila Gurcenko* să ajungă la musical. A călcat (cu dreptul) pe tărîmul artei a şaptea, cîntînd (voce frumoasă, adîncă, dramatică, am ascultat-o şi pe viu” acum cîţiva ani la Bucureşti interpretînd romanţa românească „Stai, nu pleca”). După *Noapte de carnaval*, şi aproape imediat *Fata cu ghitară*, n-a mai făcut însă filme muzicale. Fără nici un regret de altminteri. Din contră. A luptat din răspuleri să fie „luată în serios”, ca actriţa de proză. Şi a reuşit cu brio (vezi recentul *Gară pentru doi*). Dar odată demonstraţia făcută s-a întors cu drag şi cu generosul ei har muzical la genul primei consacrări. Să nu uităm rolul din *Ma-ma*, filmul Elisabetei Bostan. Musicalul *Banul lui Macropoulos* are la bază o piesă de Karel Capek. Scenariul este semnat de *Alexandr Adabaşian*, regia *Evgheni Ghinzburg*, cu care *Liudmila Gurcenko* a realizat numeroase show-uri de televiziune. În rolul celebrei artiste *Emilia Marti*, *Liudmila Gurcenko* („o stea în rol de stea!” — cum scrie presa sovietică de specialitate), face o demonstraţie de virtuozitate, cîntînd, dansînd, jucînd în compania actorilor *Armen Djigarhanian*, *Serghei Sakurov*, *Oleg Borisov*, *Alexandr Abdulov*.

El Norte

Nu se întîlneşte prea des, ba chiar deloc, dacă nu mă înşală memoria, o menţionare a unui film de lung metraj şi de ficţiune care să fi fost realizat în Guatemala. Iată acum însă unul despre care vorbeşte un săptămînal de talia lui „Newsweek” şi vorbeşte în termeni foarte laudativi: „Guatemala! — spune *Joseph Treen*, comentatorul săptămînalului amintit — Guatemala acesta din *El Norte* este un loc adorabil. Are munţi împăduriţi, păşuni verzi, lună plină şi o climă plăcută. Ar putea fi un paradis. Numai că pentru doi indieni — maya — *Enrique* şi *Rosa Xuncex* — e un iad. Soldaţii guvernamentali i-au ucis pe tatăl lor — în timp ce încerca să îi organizeze pe muncitorii agricoli de pe marile ferme — iar capul lui a fost atîrnat într-un copac. În ziua următoare, soldaţii au făcut rază în alte sate răscolite şi i-au izgonit pe mulţi dintre săteni, care au luat calea pribegiei. *Rosa* şi *Enrique* au pornit-o şi ei spre nord, amăgindu-se cu visul unei vieţi mai civilizate, cu electricitate în casă şi instalaţii sanitare, într-o lume — credeau ei — unde cine are un automobil. „O să facem bani — îşi spuneau ei — o să facem bani şi, într-o zi, o să ne întoarcem”. Numai că astea sînt visele din care se nasc tragediile. Şi filmul *El Norte* — spune comentatorul amintit — este foarte aproape de tonul unei tragedii. Este o poveste tragică spusă cu forţa simplităţii de către *Gregory Nava* şi *Anna Thomas*”.

Cît priveşte valoarea estetică a filmului, comentatorul săptămînalului spune între altele că are o demnitate conţinută, o profunzime care-l împiedică să devină dulceag şi melodramatic. „Ii credem pe eroii acestei povestiri care sînt cu totul nevinovaţi şi care par ruşi din realitate. Aici şi este tîria filmului: credibilitatea. Nu este o poveste adevărată, dar ar putea fi...”

A şti să râmi în cinema

Actriţa sovietică *Liudmila Şagalova* a debutat la 15 ani în filmul *Cel dintr-a VII-a* al regizorului *Iakov Protazonov*. De atunci au trecut aproape patruzeci de ani. O carieră de patru decenii fără eclipsă — peste 60 de filme, printre care *Tînăra gardă*, *Căsătoria lui Balzaminov*, *Rudin*. Întrebată recent ce i s-a părut cel mai greu de-a lungul drumului parcurs, actriţa, privind înapoi cu seninătate, răspunde, fără ezitare, că cel mai greu i-a fost să rămînă în cinema. „Îmi vin în minte destule nume de actori care, după un debut spectaculos şi o ascensiune vertiginosă, au căzut în uitare.”

De ce? *Liudmila Şagalova* şi-a pus întrebarea în repetate rînduri şi crede că acum viaţa trăită, lungul drum străbătut în artă îi dau temeiul şi „un oarecare drept” să încerce un răspuns:

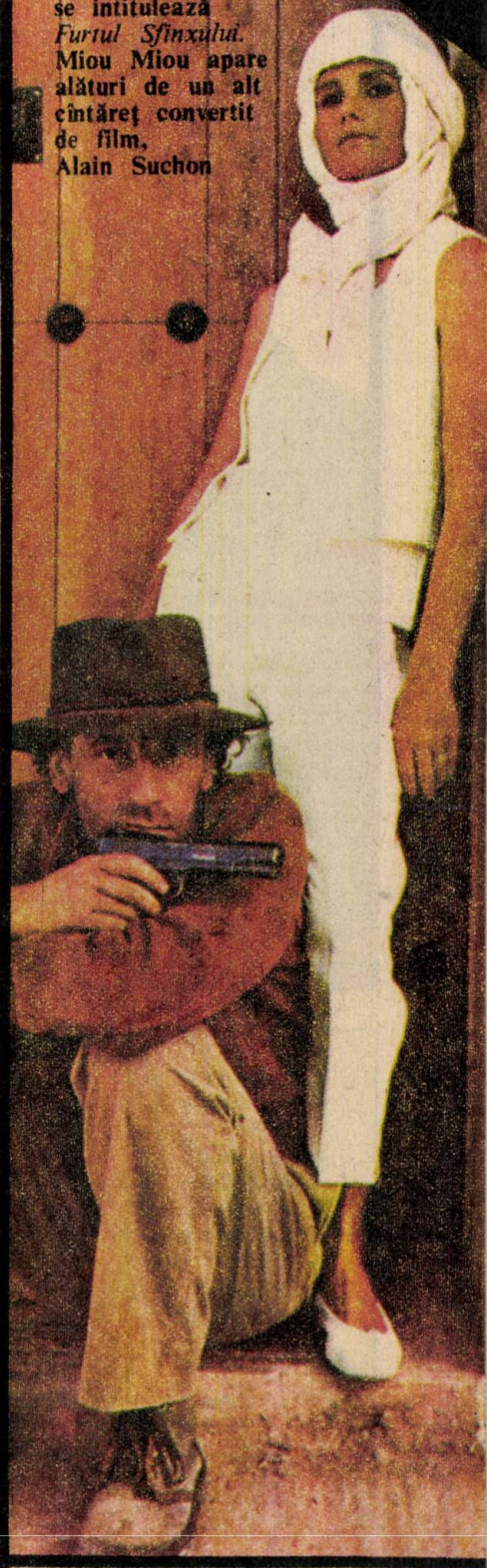
„Longevitatea în profesiunea noastră nu este posibilă fără un enorm respect faţă de muncă, fără mobilizarea tuturor resurselor, fără gustul duratei. Evident, sînt şi excepţii, intervin şi cauze dinafară. S-a întîmplat ca viaţa unora dintre confrăţii mei să ia o turnură dramatică (sau chiar tragică). *Izolda Izvoikaia*, interpreta *Mariutkai* din frumosul film de debut al ei şi al regizorului *Grigori Ciuhrai* — *Al 41-lea*, nu a putut suporta eclipsa profesională şi s-a sinucis). Totuşi, ratarea este legată cel mai adesea de incapacitatea de a-ţi evalua lucid posibilităţile de autoiluzionare, de euforia prelungită. Uneori, un eşec te poate doborî, mai ales în tinereţe, cînd suporti mai greu înfrîngerea. Dar el ar trebui luat în calcul, căci aşa e meseria noastră, n-ai ce face, rabdă. De altfel, eşecul poate fi cîteodată mai instructiv decît succesul. Aşa că mă întorc şi zic, trebuie să ştii să-ţi evaluezi lucid forţele, să-ţi impui o exigenţă vecină cu cruzimea. Eu fac parte din generaţia războiului, care s-a format în condiţii grele. Cînd am intrat la institut, eram oameni în toată firea; nu mă refer la vîrstă — eram tineri. Doamne cît eram de tineri! — ci la faptul că ştiam să ne asumăm răspunderea pentru tot ce făceam, că eram necruţători cu noi înşine. Poate că de aceea cei mai mulţi dintre colegii mei au rezistat şi la succes şi la eşec şi au rămas în cinema.”

Colegii ei se numesc *Nonna Mordukova*, *Inna Makarova*, *Serghei Gurzo*...

„Cinerama”
este realizată de
Mircea ALEXANDRESCU

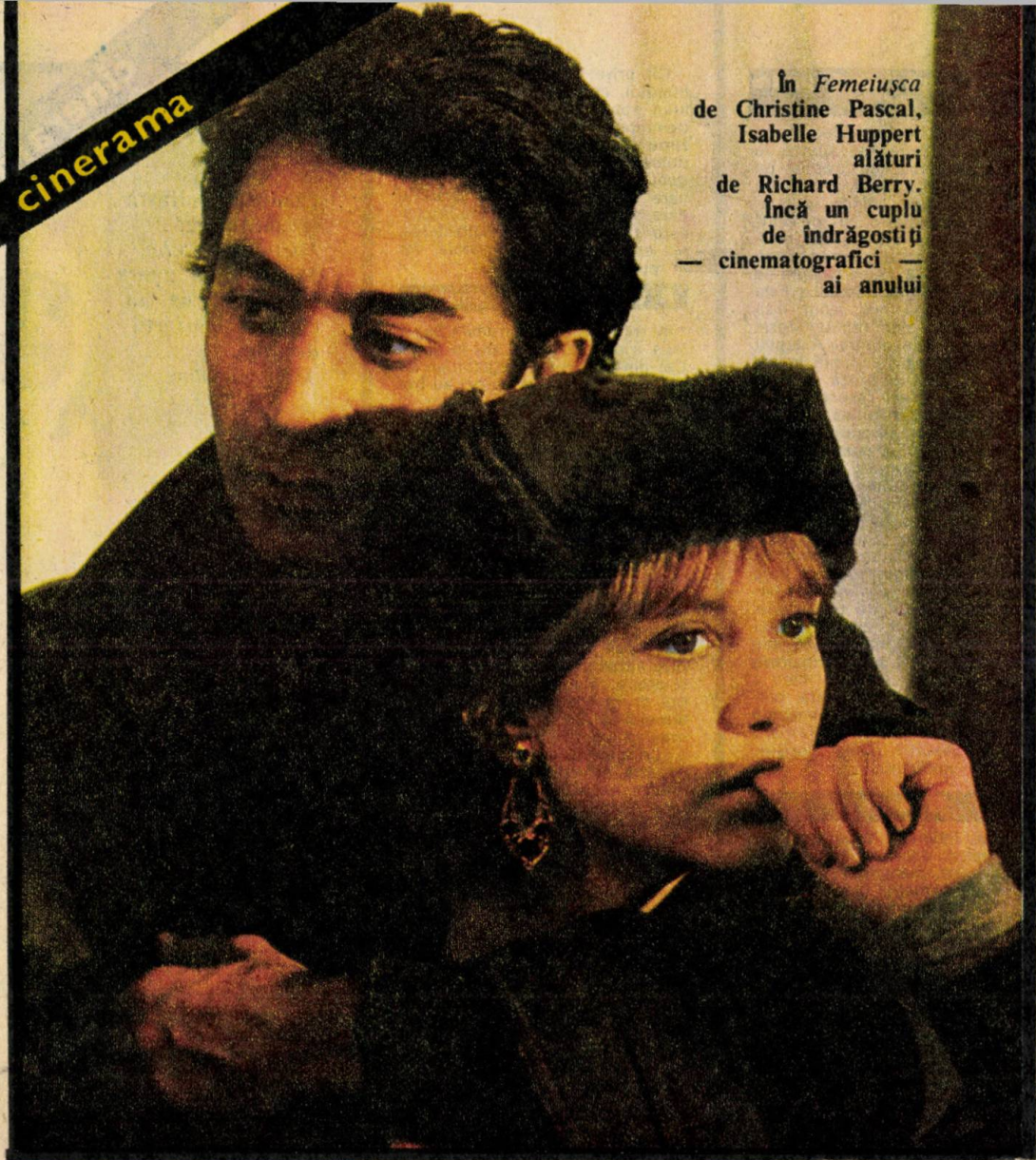
cinerama

Comedia poliţistă
se intitulează
Furiul Sfinxului.
Miou Miou apare
alături de un alt
cîntăreţ convertit
de film,
Alain Suchon



cinerama

În *Femeiușca*
de Christine Pascal,
Isabelle Huppert
alături
de Richard Berry.
Încă un cuplu
de îndrăgostiți
— cinematografici —
ai anului



Coperta I

1984,
un an bun
pentru doi
tineri actori
de talent matur:
Enikő Szilagyi
și *Emil Hossu*

Foto:
Victor STROE

Coperta IV

„Felicita” și
felicitări...
pentru
Romina Power
și *Al Bano*,
în 1985
debut
în cinema

Almanah Cinema 1985

Redactor șef:
Ecaterina
OPROIU

Redactori responsabili:
Roxana PANĂ
Valerian SAVA

Prezentarea artistică:
Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică:
Ioana STATIE

Tiparul:
Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii” București

Exemplarul 25 lei

Sumar

În lumina Congresului al XIII-lea al Partidului

O artă revoluționară pe măsura unei epoci revoluționare 2

Festivalul național „Cîntarea Românelor”

● Filme pentru toate anotimpurile — Călin Căliman 6
 ● Avanspremiere 1985: în prim plan, actualitatea 6

Un dosar mereu deschis: film-literatură

Ce apropie și ce desparte filmul de literatură? *Puncte de vedere regizorale:* Elisabeta Bostan, Iosif Demian, Jean Georgescu, Stere Gulea, Manole Marcus, Nicolae Mărgineanu, Iulian Mihu, Mircea Mureșan, Sergiu Nicolaescu, Geo Saizescu, Malvina Urșianu, Mircea Veroiu 8

Profiluri scenaristice

Titus Popovici, D.R. Popescu, Eugen Barbu, Dinu Săraru, Fănuș Neagu, comentari de Laurențiu Ulici, Alina Popovici, Florin Mihăilescu, Nicolae Ulieru, Magda Mihăilescu, Alice Mănoiu 14

Carnet de scriitor

● Prolog la o biografie de cinefil — George Bălăiță 20
 ● Prima mea pasiune — Petre Sălcudeanu 21
 ● Eu și... universul filmului — Haralamb Zîncă 74

Teatru-film

Între scenă și ecran: O prăpastie, o punte? *Răspund:* Radu F. Alexandru, Ion Băieșu, Tudor Mărăscu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Alexandru Tatos, Grupaj de Marina Constantinescu 22

Confesiuni regizorale

Interviuri cu Ion Popescu Gopo și Alexa Visarion de Valerian Sava 27; 55

Pro domo

Piedează: Ion Truica, Irina Petrescu, Hortensia Georgescu, Eugen Uricaru, Savel Știopul 30
 Filmografia selectivă și comentată a ecranizărilor — Georgeta Davidescu și Valerian Sava 34
 Ghid cronologic de personaje literare ecranizate — Călin Căliman 34
 Scriitorii români-critici de film — B.T. Ripeanu 76

De la carte la ecran

● Imaginea precum cuvîntul (Marin Preda) — Doina Boeriu 44
 ● Romane clasice, lecturi moderne (Liviu Rebreanu) — Ioan Lazăr 46
 ● Din amintirile unui scenograf — Marcel Bogos 48
 ● Sub semnul unei duble fidelități (Ioan Slavici) — Marina Roman 52
 ● Caragiale și filmul mut — Oltea Munteanu 54
 ● Sadoveniana — Ștefan Oprea 66
 ● Povești și filme din Țara de piatră (Ion Agârbiceanu) — Mădălina Stănescu 71

Documentarul

● Memoria peliculei (Tudor Arghezi) — Cornel Cristian 49
 ● Fotogenia manuscriselor eminesciene — Lidia Popița 51

Animația

Fantezia la ea acasă — Dana Duma 97

135 de ani de la nașterea lui Eminescu

● Istoria unei redescoperiri (filmul Eminescu-Veronica-Creangă) — Tudor Caranfil 59
 ● Sărmanul Dionis, note pentru un scenariu — Cătălina Buzoianu 62

Centenar Mateiu Caragiale

Mateiu Caragiale pe ecran? — Radu Albala 64

Inedite

Camil Petrescu la Cinecittà — Florica Ichim 70

Mari scriitori ai lumii în cetatea filmului

● Cerneala de lumină — Aura Pura 80
 ● Ecranizarea, o „armă” cu repetiție (remake-uri celebre) — Cristina Corciovescu 85
 Carnet de cinefil în volaj — Ov. S. Crohmălniceanu 90

Cine-univers

● Ocolul galaxiei — I. Hobana 94
 ● O falsă problemă majoră: conflictul dintre cuvînt și imagine — H. Dona 100

Mari cineasți ai lumii în cetatea literelor

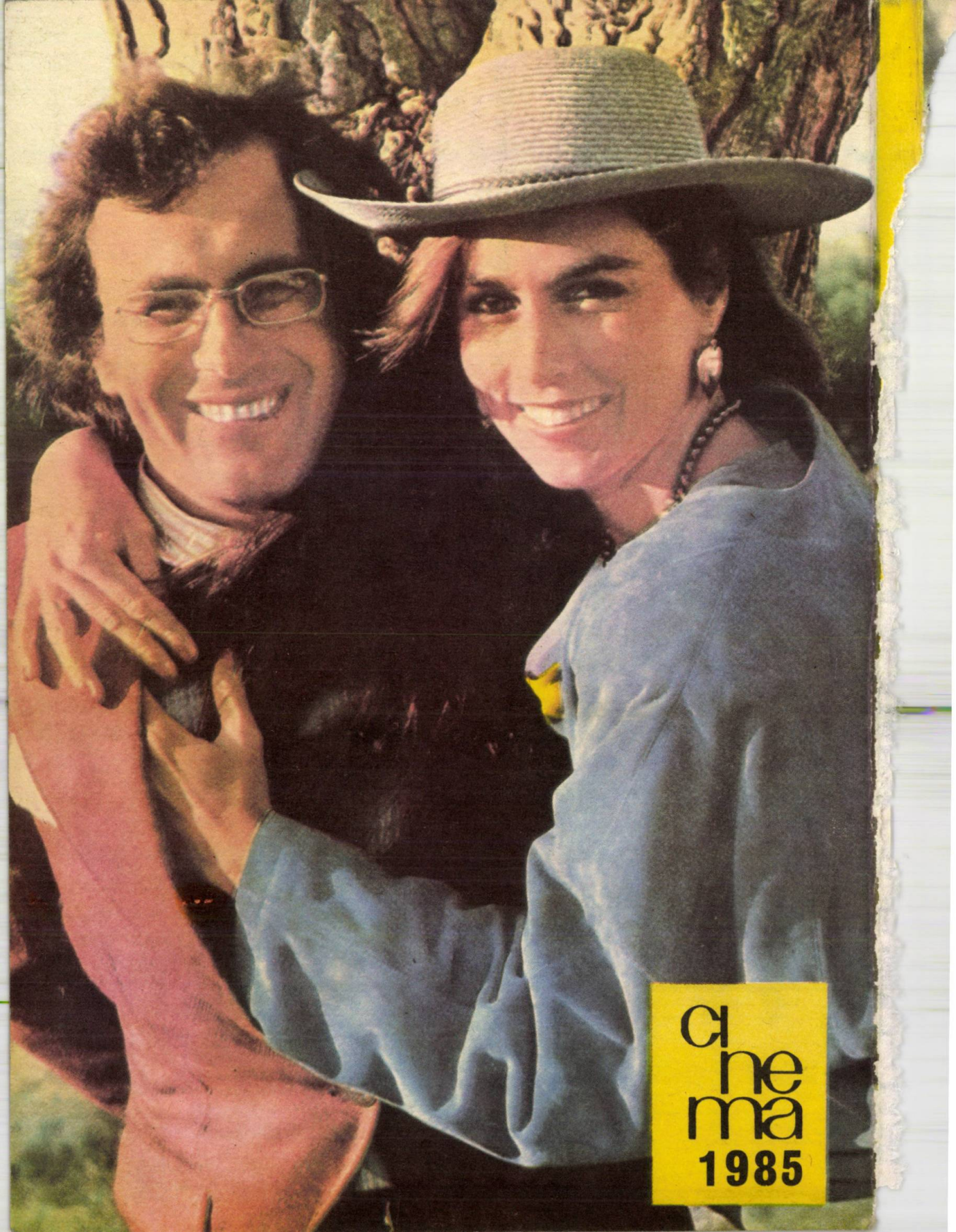
● Scrisoare deschisă către Nikita Mihailov — Eva Sirbu 104
 ● Adevăratul debut al lui Orson Welles — Vladimir Alexe 124
 ● Disputa cineastului cu scriitorul — Ana Halasz 126
 ● Poezia ecranului — George Littera 129
 ● Misterul unei nemuritoare povești de dragoste — Tudor Caranfil 133

Epoca video

● Am văzut filmul, acum vreau să citesc cartea — Cristina Corciovescu 106
 ● Un mister cu — „Va urma” — Aura Pura 110
 ● Tentațiile și impasul „beletristicii electronice” — Romulus Căplescu 114
 ● Epoca video sau cine-leucemia — Constantin Pivniceru 148

Literatura cineștilor

● Cu umor despre ecranizări — Dumitru Solomon 122
 ● Sandu și calculatorul — Dumitru Dinulescu 146
 ● Poezii — Anghel Mora 147
 ● Spectacolul se amîină din motive tehnice — Mircea Diaconu 152
 ● Secvențe din visul unui zbor de vară — Dorel Vișan 153
 Postume — Emanoil Petruț și Amza Pellea 156
 După 40 de ani, „Pe ariple vîntului” — T. Caranfil 160
 Memoria actorilor 136
 Mapamond cinematografic 173



ci
ne
ma
1985